

**AFRIKKALAISUUDEN ESITYS
JAKARANDA-MUSIIKKIRYHMÄN ESIINTYMISSÄ**

Marita Toivonen
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma
Musiikkitiede
Marraskuu 2020

Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Musiikkitiede			
Tekijä – Författare – Author Marita Toivonen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Afrikkalaisuuden esitys Jakaranda-musiikkiryhmän esiintymisessä			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Marraskuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 95+32	
Tiivistelmä – Referat – Abstract Tämän tutkielman tarkoituksena on kartoittaa Jakaranda-musiikkiryhmän esitystä afrikkalaisuudesta musiikissaan ja esiintymistoiminnassaan. Jakarandan on vuonna 1985 perustanut suomalainen gospel-artisti ja lauluntekijä Pekka Simojoki. Simojoki on eräs suomenkielisen gospel-musiikin tunnetuimmista ja tuotteliaimmista lauluntekijöistä ja esiintyjistä. Jakaranda-musiikkiryhmän syntyminen sijoittuu Suomen evankelis-luterilaisen kirkon piirissä 1970- ja 1980-luvuilla tapahtuneeseen uudistumisaaltoon, jonka seurauksena hengellinen rytmimusiikki ja Suomi-gospelia esittävät kokoonpanot saivat yhä enemmän esiintymismahdollisuuksia seurakuntien toiminnassa ja musiikkilämässä. Samaan aikaa Euroopassa ja myös Suomessa oli käynnissä maailmanmusiikkialto, jolla myös oli vaikutusta Jakarandan syntymiseen ja toiminnan kehittymiseen. Tutkielmani on monimenetelmäinen ja -aineistoinen. Tutkielma sisältää kartoitusta eteläisen Afrikan laulumusiikista ja kirkkokuorojen ja seurakuntaelämän musiikista. Tutkielmaani varten olen haastatellut yhdeksää henkilöä: Simojokea, vuodesta 1990 lähtien Jakarandaa johtanutta Pekka Nymania, kuutta Jakarandassa eri aikoina mukana ollutta tai yhä olevaa laulajaa ja muusikkoa sekä tanssinopettaja Minna Määttä. Haastattelut olen toteuttanut kevään 2015 aikana. Haastatteluaineisto on verraten laaja, sillä asiataarkkuudella litteroitua haastattelutekstiä on yhteensä 73 sivua. Aineistona käytän myös muistiinpanojani ja reflektointia, yhtä partituuria sekä lyhyen kysymyslomakkeen tuottamaa tietoa yleisön kokemuksista esityksen niin sanotuista afrikkalaisista piirteistä. Teoriataustana käytän esitystutkimuksen, postkolonialistisen musiikintutkimuksen ja musiikkianalyysin menetelmiä. Tutkielmassani esittelen pääpiirteittäin Jakaranda-musiikkiryhmän vaiheet 35 vuoden ajalta sekä musiikkiryhmän ohjelmiston, joka sisältää sekä nykylauluntekijöiden suomenkielisiä hengellisiä kappaleita sekä traditionaalisia tai Afrikassa asuvien lauluntekijöiden kappaleita eri afrikkalaisista musiikkikulttuureista ja -tyyleistä. Afrikasta peräisin olevat laulut ovat Namibiasta, Botswanasta, Etelä-Afrikasta, Angolasta, Zimbabwesta, Sambiasta ja Tansaniasta. Traditionaalisten laulujen esityskielinä ovat muun muassa oshindonga, kwanyama, setswana, sesotho, shona, zulu, xhosa ja swahili. Musiikkiryhmä esittää kappaleita sekä soitinyhtyeen kanssa, a cappella että laulajat ja lyömäsoittajat yhdessä. Tutkielmassani kuvailen ja analysoin Jakarandan esityksissään käyttämää liikekieltä, tansseja ja esiintymisasuja. Lisäksi analysoin laulajien keinoja ilmentää lauluäänellään ja muulla äänenkäytöllään mielikuviaan ”afrikkalaisesta musiikista”. Analysoin myös soitinten käyttöä ja sovituksellisia ratkaisuja musiikkiryhmän esiintymisissä. Tutkielma sisältää kokoamani listan Jakarandan ohjelmiston noin 200 laulusta. Tutkimustuloksena arvioin, että Jakaranda ilmentää esiintymisissään afrikkalaisuutta yhdistelemällä eri kulttuureista ja musiikeista lainattuja piirteitä ja muodostamalla niistä esityksellisen ja musiikillisen hybridin. Pääpiirteissään hybridi koostuu eteläisen Afrikan traditionaalisista lauluista ja suomalaisista gospel-kappaleista, länsiafrikkalaisesta tanssiperinteestä, djembe-, conga- ja ngoma-rumpujen soitosta, populaarimusiikin soittamista ja eri soittotyyleistä, eri Afrikan maista hankituista kankaista valmistetuista esiintymisasuista ja äänenkäytöllisesti ligoloinnista sekä kappaleesta riippuen sopraanojen ja alttojen suorasta, eteen sijoitetusta ja nasaalia tai twangia hyödyntävästä lauluäänestä ja tenorien ja bassojen pehmeämmästä rintarekisterin lauluäänestä. Jakarandan tavoitteena ei kuitenkaan ole esiintymisessään leikkiä ”afrikkalaisuutta”, vaan tavoitteena on musiikillisesti kiinnostava ja relevantti kokonaisuus ja konserttielämys. Avainsanat – Nyckelord – Keywords hengellinen musiikki, kuorolaulu, gospel-musiikki, esitystutkimus, postkolonialismi, afrikkalainen tanssi, ligolointi, Jakaranda, Pekka Simojoki, Pekka Nyman, Complete Vocal Technique, Estill Voice Training			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

SISÄLLYS

Johdanto	4
2. Tutkimuksen tausta ja tutkimusmenetelmät	9
2.1. Aikaisempi tutkimus eteläisen Afrikan musiikista	9
2.2. Teoreettinen viitekehys	16
2.3. Tutkijan positio, haastattelut ja kysymyslomake	25
3. Jakaranda	30
3.1. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon musiikkielämän monipuolistuminen 1960-1980- luvulla	30
3.2. Pekka Simojoki suomalaisen hengellisen musiikin uudistajana	32
3.3. Jakarandan synty ja aikakaudet	34
3.4. Jakarandan ohjelmisto	43
3.5. Jakarandan konsertit ja levytykset	47
3.6. Jakarandan esiintymismatkat eteläiseen Afrikkaan	50
3.7. Jakarandan merkitys seurakuntien musiikkielämässä	52
3.8. Jakarandan merkitys jäsenilleen	54
4. Afrikkalaisuuden esityksen keinot Jakarandan esiintymisessä	59
4.1. Musiikin afrikkalaiset piirteet	59
4.2. Soitinten käyttö	63
4.3. Liikkuminen ja tanssi	66
4.4. Artikulaatio, äänenkäyttö ja soundi	72
4.5. Yhteisöllisyys	79
4.6. Muut tekijät	80
5. Kappale 'Uujelele mbuka uashili' esimerkkinä	84
5.1. Havainnot esityksen afrikkalaisista piirteistä	85
5.2. Yleisön näkemykset afrikkalaisuudesta	91
6. Johtopäätökset	94
Lähteet ja kirjallisuus	98

1. JOHDANTO

Pro gradu –tutkielmassani pyrin selvittämään, millainen on Jakaranda-musiikkiryhmän esitys afrikkalaisuudesta, miten musiikkiryhmä ilmentää afrikkalaisiksi mieltämiään elementtejä musiikissaan ja esiintymisissään. Tarkastelen sekä Jakarandan ohjelmistoa, kappaleiden sovitusta ja soitinnusta, laulutapaa ja äänenkäyttöä sekä esitykseen liittyviä seikkoja, kuten liikkumista, tanssimista, esiintymisvaatteita ja kontaktia yleisön kanssa. Ennakko-oletukseni on, että Jakaranda yhdistelee - tieteen ja tiedostamatta - monia eri puolilta Afrikkaa peräisin olevia vaikutteita ja muodostaa niistä fuusion, joka toimii suomalaisen yleisön mielestä jonkinlaisena käypäisenä esityksenä ”afrikkalaisuudesta”. Tässä tutkielmassa tarkoitetaan Afrikasta puhuttaessa Saharan eteläpuoleista Afrikkaa. Jakarandan esiintymisessä lainaamalla ja jäljittelemällä eri puolilta Afrikkaa peräisin olevan musiikin ja tanssin piirteitä tuotetaan esitystä niin sanotusta afrikkalaisuudesta. Kuitenkin ryhmän johtajan ja haastateltujen jäsenten mukaan esiintymisessä keskeistä on ennen kaikkea musiikillisesti ja sisällöllisesti kiinnostava kokonaisuus.

Jakarandan esiintymisessä yhdistellään lauluja Suomesta, eteläisestä Afrikasta ja Itä-Afrikasta länsiafrikkalaisiin tansseihin ja eteläisen Afrikan liikekieleen.

Esiintymisasujen kankaat sekä monet soittimet, kuten *djembe*¹, *mbira*² ja monet perkussiot ovat peräisin eri puolilta Afrikkaa. Laulajat pyrkivät kuulostamaan ”afrikkalaiselta” erityisesti ”*afroja*” laulaessaan, vaikka musiikkiryhmän ohjelmistoon kuuluu myös paljon suomalaisten lauluntekijöiden kappaleita, joiden sovituksessa on käytetty eri Afrikan maista peräisin olevia musiikillisia lainoja tai tyylikeinoja. Termi

¹ Djembe on puinen, vuohennahalla päällystetty, pikarinmuotoinen rumpu, jota soitetaan paljain käsin. Djembe on vanha länsiafrikkalainen soitin, jota käytetään paljon erityisesti Guinean, Malin ja Norsunluurannikon musiikkiperinteissä. Djembellä voi soittaa vaihtelevia ääniä riippuen siitä, mihin kohtaan rummun kalvoa lyö käsillä tai sormilla. Ehkäpä juuri monipuolisuutensa ansiosta djembet ovat tulleet suosituiksi myös länsimaissa erilaisissa musiikkityyleissä. Djembe 2015.

² Mbira on monissa Saharan eteläpuolisen Afrikan maissa käytetty soitin, jossa puisen laudan tai esimerkiksi hedelmän kuoresta tehdyn kaikukopan päälle on kiinnitetty metallisia koskettimia. Koskettimet on voitu tehdä esimerkiksi vasaralla hakaten litistetyistä rautanauloista. Kieliä näppäillään sormilla, erityisesti peukaloilla, jolloin kielen värähtelystä syntyy ääni. Äänen laatua voidaan muuttaa kaikukopan ja runkoon kiinnitettyjen resonoivien metallinpalasten, esim. limsapullonkorkkien avulla. Mbira on yleisnimitys soitinperheelle eli tällaisille sävelkorkeudelta viritettävälle idiofoneille, joilla voi soittaa myös harmoniaa. Eri kielissä ja eri alueilla on erilaisia nimityksiä soittimelle, esimerkiksi Tansaniassa soitinta kutsutaan mbiraksi, kalimbaksi ja marimba ya mkonoksi. Lewis & Makala 1990, 15-16.

”afro” kuuluu Jakarandan sisäiseen kielirepertuaariin. ”Afroilla” tarkoitetaan musiikkiryhmässä lauluja, jotka on sävelletty tai jotka ovat syntyneet eteläisessä Afrikassa tai Itä-Afrikassa ja jotka lauletaan neli- tai viisiäänisesti. Nyman on myös säveltänyt useita ”afroja” Jakarandan ohjelmistoon eteläisen Afrikan chorus-tyyliin. Jakaranda esittää ”afrot” useimmiten ilman bändisoittimia djembe- ja shaker-säestyksellä. Terminä ”afro” on 2000-luvun ymmärryksen mukaan vanhakantainen ja poliittisten ja historiallisten käyttöyhteyksiensä ja merkitystensä vuoksi myös ongelmallinen. Kuitenkin ilmaus on ollut musiikkiryhmän terminologiaa jo 1980-luvulta lähtien ja siksi käytän termiä käsitellessäni Jakarandan laulamia traditionaalisia tai traditionaaliseen tyyliin sävellettyjä lauluja.

Pyrin tutkielmassani löytämään ne tekijät, joita musiikkiryhmäläiset käyttävät tavoitellessaan mielikuvaa niin sanotusta afrikkalaisuudesta. Mitä ovat ne fragmentit, joita musiikkiryhmäläiset hyödyntävät muodostaessaan valitunlaisen tai sattumanvaraisen representaation afrikkalaisuudesta? Miten tietoista ja jäsenneltyä niin sanotun afrikkalaisuuden esitys on? Haluan selvittää myös, miksi näitä keinoja käytetään ja miksi nämä tekijät edustavat afrikkalaisuutta musiikkiryhmäläisten tai kuulijoiden mielissä. Millaisia stereotypioita musiikkiryhmäläiset liittävät niin sanottuun afrikkalaiseen musiikkiin?

Tutkielmassani on konstruktivistinen lähtökohta. Se liittyy kulttuurisen musiikintutkimuksen tutkimuskenttään ja on monimenetelmäinen ja -aineistoinen. Tutkimusmenetelmäni ovat haastattelut ja niiden analysointi, havainnointi, reflektointi sekä yhteen kappaleeseen kohdistuva yleisön tutkimuskysely. Teoreettisena viitekehyksenä käytän esitystutkimuksen paradigmoja. Niiden avulla pyrin löytämään afrikkalaisuuden ilmentämisen konventioita, joita myös Jakarandan jäsenet hyödyntävät esiintymisessään.

Tutkielmassani teen kartoituksen Jakarandan vaiheista ja erilaisista kausista, joita kutsun tässä vaiheessa sukupolviksi. Ensimmäisen sukupolven Jakaranda esitti eteläisen Afrikan hengellisiä chorus-lauluja ja vapauslauluja, joissa yhdistyy poliittinen ja kristillinen sanoma. Ohjelmisto käsitti alusta lähtien myös Pekka Simojoen tekemiä

suomenkielisiä hengellisiä lauluja. Seuraavassa vaiheessa, 1990-luvun mittaan, Jakarandan ohjelmistoon tuli lisää Namibian, Botswanan ja Etelä-Afrikan traditionaalisia hengellisiä lauluja. Toisaalta musiikillinen monipuolisuus lisääntyi suuremman yhtyeen ja sovitusten kehittymisen myötä. Jakarandan kolmas kausi 2000-luvulla sisälsi liikkumisen ja länsiafrikkalaisen tanssin vahvistuvan roolin ja oli kasvavan tanssi-innon ja -taidon aikaa. 2010-lukua kutsun neljännen sukupolven ajaksi. Musiikkiryhmään on liittynyt 2010-luvun mittaan useita eteläisestä ja itäisestä Afrikasta Suomeen muuttaneita laulajia ja muusikoita.

Suomen evankelis-luterilaisen kirkon piirissä tapahtui hengellisen musiikin kentällä merkittävä murros 1970-80 -luvuilla. Hengellinen populaarimusiikki eli niin sanottu Suomi-gospel tuli tärkeäksi osaksi kristillistä nuorisokulttuuria. Yhä useampia kristillisiä rock-yhtyeitä perustettiin ja ne kiersivät esiintymässä seurakunnissa eri puolilla Suomea. Bändisoittimilla esitetty ja sähköisesti vahvistettu gospel-musiikki otettiin pääsääntöisesti hyvin innostuneesti vastaan, vaikka myös vastalauseita musiikin käytölle esitettiin. Tietyt herätysliikkeet ja konservatiivisimmat piirit olisivat halunneet säilyttää kirkkomusiikin vain klassisen musiikin konventioita käyttävänä taiteena sekä virsilauluna. Gospel-musiikki kuitenkin vakiinnutti nopeasti asemansa seurakuntaelämässä. Siitä tuli seurakuntatilaisuuksien ja nuorisotyön toiminnan, esimerkiksi rippileirien käyttömusiikkia, valtavirtaa kirkon piirissä.³

TM Pekka Simojoki (s. 1958), eräs suomalaisen gospel-musiikin keskeisistä vaikuttajista ja tuotteliaimmista lauluntekijöistä ja esiintyjistä, perusti Jakaranda-musiikkiryhmän vuonna 1985. Hänen ajatuksenaan oli tehdä yhdessä laulajien ja muusikoiden kanssa sellaista rytmikästä kuoromusiikkia, jota ei vielä ollut tehty Suomen kirkon piirissä. Simojoen tavoitteena on hänen muissakin musiikkiproduktioissaan ja töissään ollut löytää uusia tapoja tulla yhteen, viettää jumalanpalveluksia ja elää kristityn elämää Suomessa.⁴ Simojoen monet musiikilliset

³ Könönen & Huvi 2005, 46, 55, 80-85, 88-90, 106-110.

⁴ Jakarandasta vuonna 1990 seminaaritutkielman tehnyt Pia Nurminen kertoo, että Pekka Simojoki asui Namibiassa ikävuodet 6-15. Hän oli viisilapsisen perheensä esikoinen. Simojoki itse kertoo asuneensa useina vuosina koulun lukukausien ajan suomalaisessa koulukodissa Ambomaata etelämpänä, rannikkokaupunki Swakopmundissa. Koulujen loma-aikoina lapset ja nuoret menivät vanhempiensa luokse pohjoiseen. Nurminen 1990, 3. Simojoki 2015.

muistot ja yhteisöllisyyden kokemukset ovat peräisin eletystä lapsuudesta ja nuoruudesta Namibiassa. Simojoen vanhemmat toimivat vuodesta 1964 vuoteen 1973 lähetystyöntekijöinä Namibian pohjoisosassa Ambomaalla, jossa paikallinen lauluperinne jätti Simojokeen merkittävän jäljen.⁵

Jakaranda-musiikkiryhmän muodostavat noin 20-30 -jäseninen neliääninen sekakuoro sekä neljän-seitsemän henkilön soitinyhtye, jossa soittaa lyömäsoittajia, basisti, kitaristeja sekä tilanteen mukaan myös esimerkiksi saksofonisti, huilisti, viulisti tai vibrafonisti. Musiikkiryhmä esittää eteläisen ja itäisen Afrikan hengellistä kuoromusiikkia sekä suomalaisten lauluntekijöiden hengellistä musiikkia afrikkalaisen musiikin vaikutteita käyttäen. Ohjelmistossa on a cappella -lauluja sekä lauluja rumpu- ja perkussiosäestyksin että bändisäestyksellä. Musiikkiryhmällä on harrastajaryhmäksi paljon esiintymisiä monenlaisissa tilaisuuksissa erilaisilla kokoonpanoilla ja erilaisilla ohjelmistoilla. Enimmillään vuosittaisia esiintymisiä on ollut jopa noin 60. Jakaranda toimii Suomen Lähetysseuran (jatkossa SLS) yhteydessä. Vuodesta 2010 lähtien Jakaranda on ollut myös rekisteröity yhdistys, johon kaikki musiikkiryhmän jäsenet kuuluvat mukana olonsa ajan.

Vuodesta 1990 lähtien Jakarandaa on johtanut MuM Pekka Nyman (s. 1961). Nyman on lyömäsoittaja, lauluntekijä, opettaja, sovittaja ja tuottaja. Nyman on valmistunut Sibelius Akatemian solistiselta osastolta vuonna 1991.⁶ Hänen johdolla on Jakaranda on muun muassa tehnyt kolme pitkää esiintymismatkaa eteläisen Afrikan maihin, lyhyempiä esiintymismatkoja muutamiin Euroopan maihin sekä tehnyt valtaosan äänitteistään. Jakaranda on äänittänyt kaksitoista levyä, joista kaksi on joululevyjä. Lisäksi musiikkiryhmä on vuosikymmenten varrella ollut mukana yhdellä kokoelmalevyllä, kahdessa musikaaliproduktiossa sekä lukuisissa muissa yhteistyöproduktioissa ja -konserteissa.

Tutkielman luvussa 2 kuvailen tutkimuksen teoreettis-metodologisia lähtökohtia ja tutkimuksen toteutusta. Luvussa 3 esittelen Jakarandan historian ja toiminnan, muun

⁵ Nurminen 1990, 2-3. Könönen & Huvi 2005, 79. Vaismaa & Simojoki 2011, 16, 25, 40.

⁶ Nyman 2014.

muassa konsertoinnin, levytykset ja esiintymismatkat pääpiirteittäin. Luvussa 4 perehdyn afrikkalaisuuden esitykseen Jakarandan esiintymisessä niin soivan musiikin kuin esitykseen liittyvien muiden keinojen osalta. Pyrin löytämään Jakarandan muodostaman esityksellisen *hybridin*⁷ rakennusaineet. Luvussa 5 tarkastelen esimerkkinä erään Jakarandan ohjelmistoon kuuluvan Nymanin säveltämän ja sovittaman a cappella -kappaleen afrikkalaisia piirteitä havainnoinnin, reflektoinnin ja musiikkianalyysin keinoin. Kuvailen myös konserttiyleisön antamaa palautetta kyseisestä kappaleesta. Luvussa 6 teen johtopäätökset Jakarandan afrikkalaisuuden esittämisen tavoista.

⁷ Eräs esitystutkimuksen kansainvälisistä johtohahmoista, yhdysvaltalainen Richard Schechner määrittelee hybridiesitysten yhdistävän elementtejä kahdesta tai useammasta eri kulttuurista tai kulttuurisesta lähteestä. Schechner 2016, 468.

2. TUTKIMUKSEN TAUSTA JA TUTKIMUSMENETELMÄT

Tässä luvussa esittelen tutkielmassani esiintyviä keskeisiä käsitteitä ja tutkimuksellisia lähestymistapoja. Pyrin selittämään termejä siten, kuin ne liittyvät tutkimusaiheeseeni ja kuinka käytän niitä analyysini tukena.

2.1. Aikaisempi tutkimus eteläisen Afrikan musiikista

Afrikkalaisen musiikin tutkimuksesta

Afrikka on mantereena laaja, mutta kulttuurisesti se on vielä maa-alueeltaankin laajempi kenttä. Maailman kaikista kulttuureista ja puhutuista kielistä lähes puolet on afrikkalaisia.⁸ Afrikkalaisen musiikin monipuolinen kenttä sisältää monenlaisia rytmisiä, harmonisia, melodisia, eri säveljärjestelmiin perustuvia perinteitä joita esitetään eri kokoonpanoissa ja eri käyttöyhteyksissä. Myös soittimien käyttö on monipuolista monissa perinteissä.⁹ Afrikkalaisia musiikkikulttuureita ja perinнемusiikkeja on tutkittu verraten paljon. Ghanalaiset etnomusikologit, professorit J. H. Kwabena Nketia¹⁰ ja V. Kofi Agawu¹¹ sekä itävaltalainen Gerhart Kubik¹² ovat tutkineet laajasti Saharan eteläpuoleisen Afrikan musiikkikulttuureita. Heidän tutkimuksensa Afrikan musiikkikulttuureista ovat afrikkalaisen etnomusikologian kivijalkoja. Erityisesti Etelä-Afrikan ja Namibian heimojen musiikkia ovat tutkineet muun muassa David K. Rycroft¹³, Kubik ja Moya Aliya Malamusi¹⁴ sekä suomalaisista

⁸ Marjomaa 2014.

⁹ Afrikkalaiset perinnesoittimet jaotellaan usein neljään pääryhmään. Ryhmät ovat 1) idiofonit eli soittimet, joissa soitin itsessään värähtelee, esim. perkussiot, helistimet sekä mbirat. 2) Aerofonit eli soittimet, joissa soittimen sisässä oleva värähtelevä ilmapatsas synnyttää äänen, esim. huilut ja eläinten sarvet. 3) Kordofonit eli soittimet, joissa ääni muodostuu kaikukopan päälle jännitetystä kielestä, esim. jousisoittimet, sitrat, harput ja viulut. 4) Membranofonit eli soittimet, joissa äänen muodostaa kaikukopan päälle jännitetty värähtelevä kalvo, esim. yksi- tai kaksikalvoiset rummut. Euba 1987, 224-229.

¹⁰ Nketia 1988.

¹¹ Agawu 2003.

¹² Kubik 2010a, 2010b.

¹³ Rycroft, David K. et al. 2014.

¹⁴ Kubik ja Moya Aliya Malamusi kuvaavat Grove Music Online – artikkelitietokannan Namibia-artikkelissa namibialaista musiikkia. He jaottelevat Namibian perinнемusiikkityylit kieliryhmien ja heimojen mukaan. Khoisan-kieliä puhuvien nomadien alkuperäisheimojen musiikki eroaa jossain määrin bantu-kieliä puhuvien heimojen musiikeista. Esimerkiksi san-heimo käyttää monia instrumentteja, kuten

Sakari Löytty¹⁵. Rycroft työryhmineen sekä Kubik ja Malamusi ovat kartoittaneet ja kuvailleet eteläisen Afrikan perinnemusiikkeja.

Agawu toteaa, että niin sanotun afrikkalaisen musiikin määrittelemisen tyhjentävästi ja kaiken kattavasti on mahdotonta, sillä musiikkikulttuurien kenttä on niin laaja ja muuttuu alati. Musiikkikulttuureista voidaan kuitenkin löytää joitakin yhteisiä piirteitä niiden käyttöyhteyden ja musiikkiin osallistujien suhteen. Vaikutteiden siirtyminen tapahtuu pääosin suullisesti ja kuullun perusteella. Agawu nostaa perinnemusiikin rinnalle myös monet nykymusiikin lajit eri maista. Vaikutteiden omaksuminen yli kieli-, kulttuuri- ja maarajojen jatkuu yhä. Länsimaisella musiikkiteollisuudella on suuri vaikutus afrikkalaisten maiden ja alueiden musiikkeihin.¹⁶

Tässä tutkielmassa keskityn lähinnä eteläisen Afrikan, erityisesti Namibian, musiikkiperinteen kartoittamiseen. Syynä tähän on se, että Pohjois-Namibian heimojen musiikkikulttuureilla on ollut niin merkittävä vaikutus Jakarandan syntyyn sekä sen ohjelmiston ja toiminnan muotoutumiseen. Suomen ja Namibian välillä on myös pitkät historialliset yhteydet lähtien 1860-luvun lähetystyöstä¹⁷. Yhteistyö on 1900- ja 2000-luvuilla jatkunut myös koulutuksen, talouden, matkailun ja kulttuurialan saroilla.

Namibiassa on vahva ja monipuolinen perinteestä nouseva laulukulttuuri. Namibian yliopiston ja Sibelius-Akatemian yhteistyönä on toteutettu monivuotinen hanke, jonka tavoitteena on ollut auttaa namibialaisia luomaan oma perinnemusiikin arkisto.

Kehityshankkeen pääpaino on kansanmusiikin professori Hannu Sahan mukaan ollut kenttätössä, jonka avulla on tallennettu eri alueiden perinnemusiikkia. Lisäksi jo

lamellofoneja ja kielisoittimia. Laulaminen on polyfonista. Kubikin ja Malamusin mukaan erityisesti Ambomaan ja Okavangon alueen heimojen parissa laulumusiikki on vahvasti elävää perinnettä. Laulaminen on sekä perinteistä tarinankerrontaa ja työlauluja että kuorolaulua kirkoissa ja kouluissa. Myös hereroilla ja paimentolaisilla himboilla laulaminen on vanhakantaista ja traditiossa pitäytyvää, mutta kuitenkin erilaista muihin heimoihin verrattuna. Hererojen perinteisen musiikin leimallinen piirre on se, että soittimia ei käytetä lainkaan. Hererot ja himbat laulavat perinteisesti yksiaanisesti pentatonisia lauluja ja siksi heidän on Kubikin ja Malamusin mukaan vaikea omaksua kirkoissa ja kouluissa laulettavia länsimaiseen harmoniakäsitykseen perustuvia lauluja. Kubik ja Malamusi kuvaavat, että musiikkia kaiken kaikkiaan käytetään Namibiassa eri instituutioiden, kuten koulujen ja kirkkojen toiminnassa, juhlissa ja joukkoviestimissä, viihteessä baareissa ja yökerhoissa, työlauluina sekä maaseudun elinkeinoihin liittyvinä lauluina. Kubik & Malamusi 2014.

¹⁵ Löytty 2013.

¹⁶ Agawu 2003, xiv.

¹⁷ Rautanen, Martti 2020.

olemassa olevia perinнемusiikin tallenteita on digitoitu, rakennettu perinteisiä kansansoittimia ja pidetty perinнемusiikkikonsertteja. Tästä perinнемusiikkiarkistosta uskotaan olevan hyötyä musiikinopiskelussa niin Namibiassa, Suomessa kuin muualla maailmassakin.¹⁸ Löytty on perehtynyt väitöskirjassaan erityisesti Namibian Ambomaan heimojen musiikkiperinteeseen ja perinteen käyttöön Namibian luterilaisen kirkon kirkkomusiikin kontekstualisoinnissa. Löytyn väitöstutkimus on laajuudessaan merkittävä tutkimus Pohjois-Namibian musiikkiperinteestä.¹⁹

Eteläisen Afrikan perinteinen laulumusiikki

Löytty kuvaa laulamisen liittyvän vahvasti yhteen tanssin ja soittamisen kanssa monissa afrikkalaisissa kulttuureissa. Hänen mukaansa käsite 'musiikki' ymmärretään jossain määrin eri tavalla Afrikassa ja länsimaissa. Länsimaissa musiikki ymmärretään usein esittävänä taidemuotona. Yleisöllä on tällöin passiivinen, vastaanottava rooli. Afrikkalaisessa kontekstissa musiikki on läsnä koko ajan ja musiikin käyttö on sosiaalista ja osallistavaa²⁰. Useissa afrikkalaisissa kielissä ei ole edes omaa, erillistä sanaa musiikille.²¹ Tässä tutkielmassa keskityn eteläisen Afrikan laulumusiikkiin ja erityisesti Etelä-Afrikan, Namibian ja Botswanan hengelliseen kuoromusiikkiin.

¹⁸ Saha 2014.

¹⁹ Löytty luokittelee namibialaiset perinteiset musiikin lajit niiden käyttöyhteyksien mukaan työhön, erilaisiin riitteihin ja rituaaleihin sekä juhliin ja seremonioihin liittyviksi. Musiikin käytöllä voi olla myös useita merkityksiä samanaikaisesti, esimerkiksi rituaaliin liittyvänä lauluna ja viihdykkeenä. Työlauluja käytetään muun muassa rytmittämään työntekoa. Miesten ja naisten työlaulut ovat erilaisia, sillä työtehtävätkin eroavat perinteisesti sukupuolen mukaan. Miesten työlaulut voivat liittyä karjanhoitoon ja metsästykseen, naisten maanviljelyyn ja ruoanvalmistukseen. Riitteihin liittyvät laulut vaihtelevat sen mukaan, onko kyseessä siirtymäriitti, kalendaaririitti vai jonkin poikkeusajan riitti. Myös osallistujien sukupuoli ja viiteryhmä määrittävät laulua. Siirtymäriitit liittyvät syntymään, elämäntilanteiden vaihtumiseen, ikääntymiseen ja kuolemaan. Kalendaaririitteihin lukeutuvat muun muassa sadonkorjuujuhlat. Kriiseissä käytettäviä riittejä ja niiden lauluja on tarvittu, kun esimerkiksi on valmistauduttu sotaan tai huono satokausi on johtanut ruoanpuutteeseen. Juhliin liittyvää musiikkia on käytetty esimerkiksi häissä. Löytyn mukaan perinteisten musiikin käyttöyhteyksien luokittelu voi kuitenkin olla varsin vaikeaa. Tutkijan täytyisi olla hyvin perehtynyt perinteiseen ambo-kulttuuriin ja -elinkeinoihin. Löytty 2013, 37-52.

²⁰ Euban mukaan afrikkalainen perinнемusiikki liittyy useimmiten sosiaalisiin konteksteihin. Tällaisia sosiaalisia musiikkitilanteita ovat muun muassa uskonnollinen palvelus, magia, sota-, parantamis- ja urheilutilanteet, lasten leikit, festivaalit, päälliköiden ja kuninkaiden tehtävään asettamiset sekä elämänvaiheisiin, kuten syntymään, aikuistumiseen, häihin ja hautaamiseen liittyvät riitit. Näissä sosiaalisissa tilanteissa ja riiteissä koko yhteisö voi osallistua musiikintekemiseen, vaikka esimerkiksi kuninkaiden palveluksessa on ollut myös ammattimaisia muusikkoja ja hovilaulajia. Euba 1987, 232.

²¹ Löytty 2012, 36-37. Löytty mainitsee, että oshindongan kielessä ei ole omaa sanaa musiikille. Samoin swahilikielessä sana *ngoma* tarkoittaa sekä rumpua että musiikkia. Ngomaksi kutsutaan myös musiikillista tilannetta, johon osallistuu soittajia, tanssijoita, kannustajia ja katselijaita. (Abdulla et al. 2002, 183.)

Rajauksen syy on se, että Jakarandan afrikkalaisista lauluista suuri osa on peräisin näistä maista ja kristillisestä kontekstista.

Saharan eteläpuoleisen Afrikan traditionaalinen musiikkiperinne on saanut vaikutteita toisilta afrikkalaisilta kulttuureilta sekä eurooppalaisilta ja arabeilta. Nketia toteaa, että eri kulttuurien vaikutteita on kulkeutunut ja omaksuttu Afrikan mantereelle ja mantereen sisällä. Esimerkiksi arabimaista on omaksuttu paljon muun muassa kielellisiä ja musiikillisia vaikutteita Itä- ja Keski-Afrikkaa myöten.²² Samoin esimerkiksi bantuheimot ovat levittäytyneet keskisestä Afrikasta 1500-luvulta lähtien uusille ja laajemmille alueille esimerkiksi eteläiseen Afrikkaan. Nykyään bantut ovat yksi Afrikan suurimmista heimoryhmistä.²³ Eteläisen Afrikan alkuperäisväestöt, niin sanotut khoisanheimot, ovat joutuneet väistymään bantu-uudisasukkaiden ja eurooppalaisten tieltä. Eteläisessä Afrikassa on myös tapahtunut musiikkiperinteiden sekoittumista bantujen sekä khoikhoiden ja sanien kesken.²⁴ 1950-luvulta lähtien länsimaisilla soittimilla ja kansainvälisellä musiikkiteollisuudella on myös ollut alati kasvava vaikutus Afrikan eri maiden musiikkeihin²⁵.

Nketia kertoo, että eurooppalaisia vaikutteita alkoi tulla eteläiseen Afrikkaan lisääntyvässä määrin siirtomaavallan eli virkamiesten ja sotilaiden, uudisasukkaiden, kaupankäynnin ja kristillisen lähetystyön mukana.²⁶ Myös Agawu toteaa, että eurooppalaisten kristittyjen lähetystyö 1700-luvulta lähtien on tuonut alueelle myös oman musiikillisen lisänsä, joka on sekoittunut perinteiseen musiikkiin. Tällöin lähetystyöntekijöiden mukana on tullut niin virsien laulaminen kuin vaskiyhtyeiden ja urkuharmonien käyttö virsisäestyksessä.²⁷ Namibiassa ja Botswanassa on toiminut erityisesti saksalaisia ja suomalaisia lähetystyöntekijöitä²⁸. Näin ollen eurooppalaisen

²² Nketia 1988, 6-7.

²³ Kaikkonen & Rytönen & Sivonen 1989, 22-24.

²⁴ Kubik 2010a, 170, 210-211. Euba 1987, 224. Kaikkonen & Rytönen & Sivonen 1989, 18-20, 162,

²⁵ Esimerkiksi eräs kongolaisen rumban keskeinen vaikuttaja, kitaristi, laulaja ja säveltäjä Franco Luambo Makiadi oli 1950-luvulta lähtien yli 30 vuoden ajan OK Jazz -yhtyeen johtaja. Tämä yhtye ja kongolainen rumba vaikuttivat merkittävästi soukous-musiikin syntyyn ja kehittymiseen. Kongolainen rumba ja soukous ovat Keski- ja Itä-Afrikassa suosittuja tanssimusiikin tyylejä. Franco & OK Jazz 1999.

²⁶ Nketia kuvaa, että afrikkalaisia muusikoita koulutettiin esittämään eurooppalaisten säveltäjien musiikkia eurooppalaisten uudisasukkaiden viihdykkeeksi. Nketia 1988, 14-16.

²⁷ Agawu kertoo, että virsilaulaminen otettiin käyttöön Afrikassa erityisesti Saksan Bremenin ja Baselin lähetystyön vaikutuksesta. Agawu 2003, 6.

²⁸ Löytty 2012, 52, 54. Suomalaisten lähetystyöntekijöiden työalueena on ollut Ambomaa Namibian

lähetystyön vaikutus alueen musiikkikulttuureihin on jatkumoa uusien kulttuuripiirteiden omaksumiselle.

Yleisesti eteläisen Afrikan laulumusiikkia voi luonnehtia suulliseksi perinteeksi, joka opitaan henkilökohtaisen kanssakäymisen myötä. Eräs haastateltavistani, David Titus tosin kuvaa, että Botswanassa käytetään solmisaationuottikirjoitusta ja sitä opetetaan myös peruskoulussa musiikintunneilla. Titus määrittelee eteläisen Afrikan laulumusiikin tunnuspiirteiksi neliääniharmonian, laulamisen tärkeänä tekijänä puolestaan rytmin ja rytmiin olennaisesti liittyvän tanssin sekä lauluäänien vuorottelun ja päällekkäisyyden, *overlappingin*.²⁹ Euba muistuttaa, että lauluäänien polyfonia on kuulunut afrikkalaiseen laulumusiikkiin jo ennen eurooppalaisten vaikutusta³⁰. Monet perinnelaulut perustuvat esilaulajan ja muiden laulajien vuorottelulle, niin sanotulle *call-and-response* -rakenteelle. Nketian mukaan se on hyvin tyypillistä afrikkalaisessa laulumusiikissa. Hän kuvaa, että *call-and-response* -laulaminen voi toteutua usealla tavalla. Esilaulaja voi joko laulaa kokonaisen fraasin ensin ja muut laulajat toistavat sen kaikulauluna sellaisenaan tai varioiden. Toisaalta esilaulaja voi laulaa vain lyhyen *leadin* eli johdannon, johon muut laulajat yhtyvät ja laulavat varsinaisen laulun yhdessä. Esilaulaja voi muuttaa osuuksiaan laulun jatkuessa, mutta kuoro kertaa yleensä samana toistuvaa lauluosuutta.³¹

Hengellinen laulumusiikki eteläisessä Afrikassa

Löytyn mukaan eurooppalaiset lähetystyöntekijät ottivat käyttöön suuren joukon eurooppalaisia ja yhdysvaltalaisia virsiä uusien afrikkalaisten seurakuntien elämässä. He siirsivät oman kirkkomusiikkiperinteensä esimerkiksi Namibiaan lähes sellaisenaan. Löytty kuvaa, että esimerkiksi virret ja liturgiset sävelmät otettiin käyttöön vain kansankielelle käännettyinä.³² Musiikki nähtiin hyvänä väylänä kristinuskon sanoman levittämisessä. Virsien laulaminen sai tärkeän roolin seurakuntalaisten kokoontumisissa.

pohjoisosassa. Lähetystyötä on tehty 1870-luvulta lähtien erityisesti alueen pääväestön ovambojen parissa. David Tituksen mukaan saksalaiset lähetystyöntekijät aloittivat työnsä Botswanassa 1800-luvun alkupuolella. Titus 2015.

²⁹ Titus 2015.

³⁰ Euba 1987, 225, 230.

³¹ Nketia 1988, 140-141.

³² Myös Nketia toteaa, että länsimaiset virret käännettiin afrikkalaisille kielille, muuten ne säilyivät entisenlaisina lähetyskentillä. Nketia 1988, 15.

Löytyn mukaan yhdessä laulamisen mahdollisuus houkutteli ihmisiä kokoontumisiin. Perinteisessä ambo-kulttuurissa naiset lauloivat omia laulujaan naisten kesken ja miehet vastaavasti vain miesten kesken. Kristilliset jumalanpalvelukset tarjosivat mahdollisuuden laulaa yhdessä. Sen sijaan lähetystyöntekijät pyrkivät lopettamaan tyystin rumpujen soiton pitäen sitä pakanallisena perinteenä.³³ Myös Kubik ja Malamusi toteavat rumpujen puuttuvan nykyään Ambomaan musiikillisesta kentästä. He kuitenkin toteavat, että Ambomaan laulukulttuuri on vahva. Erityisesti kuorolaulu on yleistä ja suosittua kouluissa, kirkkoissa ja poliittisissa tilaisuuksissa.³⁴

Löytty toteaa, että länsimaiset virret ja hengelliset laulut saivat vahvan vastakaibun Ambomaan heimojen parissa muun muassa siksi, että Namibiassa laulamisaalla oli jo perinteisesti tärkeä sosiaalinen ja yhteisöllinen asema. Alueen ihmisten perinteinen laulutapa perustui heptatoniseen sävelasteikkoon ja moniäänisyyteen. Siten länsimaiset koraalit, joissa on neliääninen laulettu harmonia - erityisesti duuriharmonia - omaksuttiin käyttöön suhteellisen vaivattomasti. Kristinuskon omaksumiseen puolestaan vaikutti se, että ambo-heimon perinteinen uskonkäsitys oli monoteistinen.³⁵

Namibiassa uutta hengellistä laulumusiikkia esittävät muun muassa Vocal Motion Six - lauluyhtye (VMSIX) ja M4-yhtye. VMSIX esittää a cappella -kokoonpanolla namibialaista ja länsimaista pop- ja hengellistä musiikkia. Yhtye aloitti uransa vuonna 1999 Namibian valtakunnallisesta musiikintekijöiden kilpailusta, jossa se sijoittui hyvin. Sitten VMSIX on esiintynyt ja myös kilpaillut kuorokilpailuissa Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Yhtye kuvaa musiikkinsa perustuvan perinteiselle namibialaiselle harmoniakäsitykselle jazz- ja R'n'B-vaikutteilla maustettuna. Yhtye kertoo tekevänsä myös yhteiskunnallista työtä erityisesti Namibian HIV/AIDS-epidemian hillitsemiseksi.³⁶

Eteläisen Afrikan chorus-laulut

Eräs eteläisen Afrikan laulumusiikin erityispiirre on *chorus*-laulut. Käsittelen tässä

³³ Löytty 2012, 52, 54-56, 59-61. Nketia 1988, 14.

³⁴ Kubik ja Malamusi päättävät Löytystä ja Nketiasta poiketen rumpujen puuttumisen johtuvan 1980-luvulla tapahtuneesta karjan raskasta laiduntamista seuranneesta eroosiosta. Kubik & Malamusi 2014.

³⁵ Löytty 2012, 62.

³⁶ VMSIX 2014.

tutkielmassa perinteisiä chorus-lauluja siksi, että niitä on Jakarandan ohjelmistossa verrattain paljon. Nyman on myös säveltänyt Jakarandalle joitakin kappaleita chorus-tyyliin. Löytty määrittelee chorukset lyhyiksi toistoon perustuviksi yhteisöllisiksi, rytmikkäiksi ja moniäänisiksi lauluiksi. Choruksissa call-and-response -vuorottelu on leimallista. Muita chorusten ominaispiirteitä ovat Löytyn mukaan muun muassa tavallisimmin neliääninen lauluharmonia, laulun ja sen sanoman toistaminen yhä uudelleen sekä askeltaminen tai tanssiminen laulun rytmiin.³⁷

Chorukset ovat muotoutuneet eteläafrikkalaisen kristillisen opiskelijaliikkeen piirissä 1960-luvulta alkaen. Choruksissa on Löytyn mukaa voinut olla hengellinen, kansallinen tai poliittinen sisältö. Choruksia on laulettu erityisesti xhosa- ja zulu-heimojen parissa. Etelä-Afrikassa opiskelleet namibialaiset toivat chorukset mukanaan Namibiaan. Choruksia laulettiin aluksi luterilaisen kirkon ylläpitämissä kouluissa ja oppilaitoksissa sekä opiskelijoiden hengellisissä tilaisuuksissa. Chorusten laulaminen koettiin niin mielekkäänä ja voimaannuttavana, että niitä ryhdyttiin sepittämään itseen. Ne saivat nopeasti suosiota kaikenikäisiä seurakuntalaisia yhdistävänä laulutapana.³⁸

Chorukset, oshindongan kielellä *uukorasat*³⁹, ovat Löytyn mukaan nykypäivänä suosittuja kaikissa seurakunnallisissa kokoontumisissa Namibiassa. Kaikenikäiset ihmiset laulavat niitä yhdessä. Kukin voi valita harmoniasta itselleen sopivan äänialan ja kaikki äänet ovat yhtä tärkeitä kokonaisuudessa. Löytty arvioi chorusten suosion johtuvan muun muassa siitä, että choruksissa toistetaan yksinkertaisia tarttuvaa melodioita, laulun mukana liikutaan tai tanssitaan ja yhdessä laulaminen tuo laulajille innostavan jaetun kokemuksen. Myös hengellisen sanoman sisältö on vahva, selkeä ja toiveikas⁴⁰. Laulun toistaminen vahvistaa sanomaa ja painaa sen laulajien mieliin. Choruksia lauletaan sekä sanoman vuoksi että myös tunnelman nostattamiseksi ja

³⁷ Löytty 2012, 86, 88.

³⁸ Löytty 2012, 85-86.

³⁹ Oshindonga on yksi Namibiassa ja eteläisessä Angolassa puhuttavista bantukielistä. Se on Namibian yleisimmin puhuttu kieli. Puhekielessä kielestä käytetään myös muotoa ndonga. Ambo-heimot puhuvat yleisesti oshindongaa tai sen sukukieltä kwanyamaa. Oshingodan 2020.

⁴⁰ Chorus-lauluissa voidaan toistaa esim. lyhyttä raamatunkohtaa tai muutaman lauseen pituista rohkaisevaa kannustusviestiä. Jakarandan repertuaariin kuuluvissa choruksissa lauletaan esimerkiksi: ”Me emme rakentaneet tätä kirkkoa, sen rakensi Jeesus Kristus”, ”Isä meidän, joka meidät loit, me kiitämme sinua” tai ”Olkaa rohkeat, älkää luovuttako”.

ruumiinjäsenten verryttelyksi joskus pitkäkestoistenkin tilaisuuksien välipaloina. Löytyn mukaan choruksia lauletaan myös kolehdin kantamisen aikana. Kolehdin kerääminen voi kestää kauan, sillä kolehti tuodaan monissa Afrikan maissa käytössä olevaan tapaan alttarin eteen koriin penkkirivi kerrallaan. Choruksia lauletaan myös silloin, kun kuorot menevät seurakunnan eteen laulamaan varsinaiset esityskappaleensa. Omien havaintojeni mukaan choruksia pidetään kuitenkin vähempiarvoisina kuin esimerkiksi virsiä tai kuorokappaleita. Tämän havainnon vahvistaa myös Löytty. Hän kertoo, että choruksia tai saman tapaisia lauluja lauletaan myös Namibian naapurimaissa, Botswanassa, Angolassa ja Etelä-Afrikassa. Nämä kaikki laulut ovat Löytyn mukaan syntyneet afrikkalaisen ja eurooppalaisen musiikkikulttuurin yhdistymisestä.⁴¹

2.2. Teoreettinen viitekehys

Äänenkäytön tutkimus

Äänenkäyttöä ja äänen ruumiillisuutta on tutkittu paljon. Anne Tarvainen on väitöskirjassaan tutkinut laulajan äänenkäyttöä ja sen vaikutusta kuulijaan. Tarvainen lähestyy lauluäänen vaikutusta kehollisesti. Kuulija aistii äänenkäytön kehollaan ja aistimus synnyttää hänessä tunteita. Aistimus ja siitä seuraavat tunteet eivät useinkaan ole Tarvaisen mukaan tietoisia. Kuitenkin kun kuulija kokee musiikkia, hänelle avautuu mahdollisuus ymmärtää laulajan ilmaisua kehonsa kautta.⁴²

Laulaessani eteläisen Afrikan perinnelauluja tai chorus-tyyliin sävellettyjä lauluja olen huomannut, että laulaminen ja laulun kuunteleminen saattavat synnyttää voimakkaita tunteita. Itse koen laulamisen usein voimaannuttavana ja onnellisena tilana, jota on vaikea kuitenkaan määritellä tarkemmin. Joskus konsertin jälkeen myös joku yleisöstä tulee kertomaan palautteena, että hänen tuli laulua kuunnellessaan hyvä olla, tuntui kuin laulu olisi mennyt ihon alle. Joskus joku kuulija kertoo liikuttuneensa kyyneliin laulusta, vaikka hän ei olekaan ymmärtänyt laulun sanoja. Tällaisia liikutuksen hetkiä

⁴¹ Löytty 2012, 86-90.

⁴² Tarvainen 2012, 18-20, 22.

olen kokenut myös itse laulaessani. Pyrin tuomaan tässä tutkielmassa kehollisuuden näkökulmaa laulamisen synnyttämiin kokemuksiin. Tarvainen lähestyy lauluilmaisun synnyttämiä aistimuksia, kosketetuksi ja liikutetuksi tulemisen kokemuksia ja niiden muodostamia merkityksiä, *kokemuksellisen kehon* käsitteen kautta. Tarvaisen mukaan kokemusten tutkimisen edellytyksenä on se, että tutkija tulee tietoiseksi kehossaan tapahtuvista muutoksista. Tarvainen pohjaa tunnevaikutusten tutkimisessa kehityspsykologi Daniel N. Sternin vitaaliaffekti-käsitteeseen.⁴³ Anu Laukkanen puolestaan kertoo, että affekti-teoria on osa feministisessä etnografiassa ja kulttuurintutkimuksessa käytettyä tiedon tuottamisen menetelmää. Affektien kautta tutkija pyrkii tavoittamaan tunteita, joita esitys tai jopa tutkimusprosessi herättää. Tunteet puolestaan paljastavat jotakin uutta tietoa käsillä olevasta asiasta. Laukkanen kuitenkin muistuttaa, että esityksen tai tutkimuskohteen herättämät affektit ja tunteet eivät ole arvovapaita. Tutkijan täytyy siis olla tietoinen tunteiden taustalle jäävistä asenteista ja motiiveista.⁴⁴

Laulajien äänenkäyttöä Jakaranda-musiikkiryhmän esiintymisessä pyrin tarkastelemaan myös laulajan näkökulmasta. Tarvainen määrittelee äänentuottamisen tapahtuvan *fysiologisen kehon* kannalta. Tällöin kehossa tapahtuvat ruumiilliset prosessit muodostavat äänen ja sen ominaisuudet.⁴⁵ Laulajien äänenkäyttöä pyrin analysoimaan omien kokemusteni valossa ja Jakarandan laulajien kuuntelun myötä. Käytän äänenkäytön tarkastelussa apunani *Complete Vocal Technique* -äänenkäyttömethodin (jatkossa CVT) luokittelua. Käsitteenmäärittely on esteettisissä kysymyksissä usein epäselvää. CVT tarjoaa yhdenlaisen luokitellun käsitejärjestelmän lauluäänen kuvailuun ja äänen tuottamiseen liittyen. CVT-menetelmän lähtökohta on, että kaikenlainen äänenkäyttö voi olla tervettä ja turvallista äänelle. Metodi on ratkaisukeskeinen sekä taiteellisesti ja esteettisesti vapaa, se ei ole riippuvainen mistään esityisperinteestä. Äänenmuodostuksen piirteet ja eri tapojen takana olevat fysiologiset keinot on menetelmässä jaettu niin pieniin ja konkreettisiin osiin, että niiden tietoinen ja täsmällinen harjoittelu on mahdollista.⁴⁶ Näkökulmia äänenkäyttöön saan myös MuM

⁴³ Tarvainen 2012, 20, 23-25.

⁴⁴ Laukkanen 2012, 23-26. Affektien ja emootioiden käsitteistä katso Laukkanen 2012, 25.

⁴⁵ Tarvainen 2012, 24.

⁴⁶ Tansakalainen Cathrine Sadolin on klassisen koulutuksen saanut laulaja ja laulunopettaja, joka omaa esiintymisjännitystä helpottaakseen alkoi tutkia kokemuksen ja käytännön kautta äänenkäytön

Jaana Turusen (entinen Partanen) haastattelusta. Turunen toimii kouluttajana ja laulunopettajana ja on opiskellut myös *Estill Voice Training* -äänenkäyttömenetelmää (jatkossa Estill-menetelmä). Turunen on ollut mukana Jakarandassa 1990-luvulla. Hänen haastattelussa antamiensa tietojen perusteella CVT-metodissa ja Estill-menetelmässä näyttää olevan lukuisia samoja piirteitä.⁴⁷

Esitystutkimus

Käyttämäni metodologia sisältää esitystutkimuksen menetelmiä, esimerkiksi sukupuolen, ruumiillisuuden ja kulttuurin esittämisen tarkastelua. Esitystutkimusta (*performance studies* tai *performance research*) on tehty Anette Arlanderin mukaan verraten paljon ulkomaisissa yliopistoissa, varsinkin englanninkielisissä maissa, 1900-luvun loppupuolella. Edelläkävijöinä ovat toimineet Yhdysvallat ja Britannia, erityisesti yliopistot New Yorkissa ja Chicagossa. Arlander toteaa, että esitystutkimus on vakiinnuttanut asemansa länsimaaisessa taiteen- ja kulttuurintutkimuksessa muutamina viime vuosikymmeninä, vaikka Suomessa esitystutkimus on verraten nuori paradigma. Ensimmäinen suomalainen esitystutkimuksen perusteos *Esitystutkimus* ilmestyi vuonna 2015. Monen tutkijan voidaan tosin todeta käyttäneen esitystutkimuksen lähestymistapaa jo ennen sen nimeämistä esitystutkimukseksi.⁴⁸

Esitystutkimus on monitieteinen ja -menetelmäinen tutkimuskenttä, kuin kimppu ihmistieteiden tutkimusmenetelmiä ja lähestymistapoja. Menetelmien monialaisuus

mahdollisuuksia ja rajoitteita. CVT-menetelmä on tavoittanut hyvin pohjoismaiset rytmimusiikin laulajat, laulunopettajat ja musiikkiteatterin näyttelijät. Sadolin 2009, 8-13.

⁴⁷ Yhdysvaltalainen klassisesti kouluttautunut laulajatar Jo Estill (1921-2010) ryhtyi 1970-luvulla tarkastelemaan tähyystutkimusten avulla ihmisäänen ulottuvuuksia ja äänentuottamiseen osallistuvien lihasten toimintaa. Hän päätteli, että lihaksia voi kontrolloida yksilöidysti ja lihashallintaa voi myöskin harjoitella eriytetysti. Vuonna 1988 Jo Estill perusti laulukoulun, jossa hän alkoi opettaa ääniharjoituksia. Jo Estill kehitti siis luokitellun menetelmän äänenlaaduista ja niitä tukevista harjoituksista. Estill-menetelmän tavoitteena on terveellinen äänenkäyttö sekä puhe- että lauluäänessä. Menetelmällä ei ole kulttuurisia tai esteettisiä rajoitteita, vaan samat lainalaisuudet toimivat kaikenlaisissa musiikkityyleissä. Estill-menetelmä sisältää kolmesta erilaista kuviota eli yhdistelmää äänentuottolihas toiminnalle sekä kuusi äänenkäytön peruslaatua. Perusääniladut ovat puheääni, falsetto, sob, twang, ooppera ja belting. Turusen mukaan juuri belting-laulun toimintamekanismin tunnistaminen oli käännteentekevä löytö laulunopetuksessa 1980-luvulla. Estill-menetelmän tavoitteena on mahdollistaa laulajalle oman ääni-instrumentin hyvä tuntemus ja sitä myöten kaikenlaisten musiikkityylien esittäminen ja esteettisten valintojen tekeminen siten, että oma ääni toimii hyvin kaikilla osa-alueilla. Estill-menetelmä on suosittu harjoitusmenetelmä erityisesti rytmimusiikin laulajien, musikaalinäyttelijöiden ja oopperalaulajien parissa. Estill-menetelmällä on Turusen mukaan vahva jalansija mm. Yhdysvalloissa, Australiassa ja Italiassa. Turunen 2015. Estill Voice Training 2015.

⁴⁸ Arlander 2015, 8-12.

laajenee ja muotoutuu edelleen. Helena Saarikosken mukaan esitystutkimus tarkastelee sekä ajallisia taide-esityksiä että kulttuurisia ilmiöitä, jotka tapahtuvat ihmisten välillä arjen vuorovaikutustilanteissa. Richkard Schechnerin mukaan esitystutkimuksen perusoletus on, että luomme eri keinoin sosiaalista todellisuutta, identiteettiämme, sukupuoltamme ja muita meitä määrittäviä ryhmiä. Esitystutkimus sisältää niin kulttuurintutkimuksen, musiikkitieteen kuin teatterintutkimuksenkin metodeja ja perusoletuksia. Fokus on sekä kulttuurisen ilmiön että taiteellisen esityksen tekemisen ja tapahtumisen sekä niiden vaikutusten tutkimisessa. Esitystutkimuksessa lähtökohta on, että esitys tapahtuu ihmisten tai ihmisryhmien välissä. Schechnerin mukaan itse tutkimusmetodi ei ole tärkeä, vaan mitä sen avulla voidaan löytää. Samoin tutkijan ei pidä pysytellä nimettömänä sivussa, vaan tutkimustuloksille on eduksi, jos tutkija osallistuu performanssiin ja tulee tutuksi tutkittavan ilmiön kanssa. Tutkijan on kuitenkin tärkeää määritellä itsensä suhteessa esitettävään ja tutkittavaan aiheeseen.⁴⁹

Schechner listaa esityskulttuureja ja -käytäntöjä, joita esitystutkimuksessa voidaan tarkastella. Esityksellisyys toteutuu hänen mukaansa jokapäiväisessä elämässä, taiteissa, urheilussa ja muussa viihdekulttuurissa sekä talouselämässä. Yhtä lailla Schechnerin mukaan esityksellisyys on mukana seksuaalisuudessa, teknologiassa, leikissä sekä pyhissä ja sekulaareissa rituaaleissa. Usein esityksellisyys toteutuu elämänalueilla päällekkäin ja yhtäaikaista. Esityksen avulla voidaan tavoitella muun muassa viihdyttävyyttä, kauneutta tai vaikuttamista toisiin ihmisiin, mielipiteisiin, yhteisöihin tai johonkin transsendenttiin.⁵⁰

Schechner toteaa, että kaikki ihmisen määreet sosiaalisissa yhteyksissä ovat eri tavoin koottuja esityksiä. Hän viittaa muun muassa Judith Butlerin käsitykseen sukupuolen rakentumisesta esityksenä. Schechnerin mukaan rakennamme tietoisesti ja tiedostamatta identiteettiämme esittämällä sukupuolisia, rodullisia, fyysisiä ja sosioekonomisia tekijöitä. Esitys on tarkoitettu sekä itsellemme että ulkopuoliselle katsojalle. Samalla tavalla monet muutkin identiteettiämme ja olemustamme kuvaavat määritelmät rakentuvat ennen kaikkea kulttuurisina tuotteina. Esimerkiksi rodun, yhteiskuntaluokan

⁴⁹ Schechner 2002, 1, 3, 19-24. Saarikoski 2012, 117-119.

⁵⁰ Schechner 2002, 25-26, 38.

ja oman aseman esityksessä käytetään kulttuurisesti valikoituneita stereotypioita.⁵¹ Suomessa itämaisen tanssin harrastamista tutkinut Anu Laukkanen on väitöskirjassaan perehtynyt niihin merkityksiin, joita tanssijat itse antavat tanssille. Laukkanen pohtii myös tanssin performatiivisuutta, erityisesti sitä, miten itämaisessa tanssissa tuotetaan sukupuolen esitystä ja esittääkö tanssija tanssiessaan itseään vai jotakuta toista.⁵²

Arlander kertoo, että Chicagon koulukunnan tutkimusprosessi sisältää kolme vaihetta: luovan taiteen tekemisen, tehdyn analysoimisen ja tulkinnan sekä esityksen yhteiskunnallisen kontekstin ja käytön⁵³. Kun esitystutkijoiden tausta edelleen monipuolistuu ja kansainvälistyy, monipuolistuvat myös tutkimuksessa huomioon otettavat näkökulmat. Arlanderin mukaan kontekstuaalisuus ja postkolonialismi ovat tulleet yhä yleisemmiksi kiinnostuksen kohteiksi 2000-luvulla. Kansalliset ja alueelliset ominaispiirteet ovat yhä enemmän tarkastelun kohteina. Toisaalta myös marginaalissa olevat ilmiöt nousevat esiin.⁵⁴ Schechner toteaa, että kulttuurienväliset esitykset liittyvät tiiviisti globalisaatioon. Hän jakaa kulttuurienväliset esitykset taiteellisuutta tarkasteleviin esityksiin, hybrideihin ja yhteensulautumiin, kaupallisiin turistinäytöksiin sekä soveltavaan, usein irrallisuutta korostavaan performanssitäiteeseen.⁵⁵ Tälle tutkielmalle relevantein tarkastelukulma käsittelee juuri musiikillisia ja esityksellisiä hybridejä ja yhteensulautumia. Schechner toisaalta kyselee, voidaanko ”alkuperäistä” kulttuuria edes tavoittaa mistään. Eivätkö kaikki kulttuurien muodot ole kehittyneet juuri vuorovaikutuksessa ihmisten kesken ja ihmisryhmien liikkuess?⁵⁶ Tästä tutkielmaani vahvasti liittyvänä esimerkkinä toimii eteläisen Afrikan maiden kirkkojen moniääninen lauluperinne.

Pirkko Moisala toteaa, että musiikintutkimuksen kentässä esitystutkimuksesta on kiinnostuttu erityisesti etnomusikologiassa, kun soivan musiikin rinnalla on ryhdytty

⁵¹ Schechner 2002, 130-134, 141.

⁵² Laukkanen 2012, 11.

⁵³ Chicagon Northwestern-yliopistossa esitystutkimusta hyödynnetään kolmivaiheisesti: *artistry, analysis, activism* tai vastaavasti *creativity, criticality, community*. Arlanderin mukaan esitystä tutkitaan taiteellisenä tekona ja myös esityksen tulkinta ja merkitys ympäröivälle yhteisölle pyritään näkemään. Arlander 2015, 12-14.

⁵⁴ Arlander 2015, 17-20.

⁵⁵ Schechner 2016, 401-402.

⁵⁶ Schechner 2016, 435.

tutkimaan myös musiikkiesitystä ja sen sosiaalisia merkityksiä. Moisala kuvaa, että etnomusikologisessa esitystutkimuksessa kartoitetaan Anthony Seegerin mallin mukaan esityksen kulttuurilähtöinen tausta eli esittäjät, esityskeinot, konteksti, vastaanottajat ja esittäjien ja yleisön esitykselle antamat merkitykset. Etnomusikologisessa esitystutkimuksessa tarkasteltavina eivät ole vain järjestetyt musiikkiesitykset, vaan kaikki musiikilliset tilanteet.⁵⁷

Tanssintutkimus

Petri Hoppu ja Elina Seye kertovat, että kuten esitystutkimus, myös tanssintutkimus on vakiinnuttanut asemansa taiteentutkimuksen kentässä 1980-luvulta alkaen. Myös tanssintutkimuksen menetelmät on pitkälti lainattu muista ihmistieteistä, erityisesti perinetutkimuksesta ja musiikintutkimuksesta. Tietyt tutkijat ja koreografit ovat kehittäneet myös tanssinotaatioita, mutta yleispätevän tanssinotaation muodostaminen on ollut toistaiseksi mahdotonta. Perinteisesti tanssintutkimuksen on käsitetty koostuvan neljästä osa-alueesta: tanssin rakenteesta, tanssin tyylistä, tanssiesitykseen liittyvistä sosiaalisista ja kulttuurisista tekijöistä sekä tanssin merkityksistä omassa kulttuurissaan. Hopun ja Seyen mukaan 2010-luvulla on tanssintutkimuksessa kiinnostuttu erityisesti ihmisen ruumiillisuuden kysymyksistä.⁵⁸

Anu Laukkanen toteaa, että etnisten tanssien suosio Suomessa on seurausta liikuntakulttuurin suorituskeskeisyyden vähenemisestä ja elämyksellisyyden kaipuusta. Etniset tanssit ovat tuoneet harrastajilleen uusia itseilmaisun muotoja ja eksotiikkaa.⁵⁹ Haastattelin afrikkalaisen tanssin opettajaa ja koreografia Minna Määttä afrikkalaisen tanssin harrastamisesta Suomessa. Määttä on opiskellut tanssia useaan otteeseen Guineassa. Hänen tunneillaan olen vuodesta 1995 lähtien harrastanut länsiafrikkalaista tanssia. Tämän harrastuneisuuden pohjalta olen 2010-luvun alkuvuosista lähtien tuonut Jakarandan esityksiin yhä enemmän afrikkalaisen tanssin elementtejä ja koreografioita. Määttä on muutamaaan otteeseen pitänyt Jakarandalle tanssinopetusta ja tehnyt myös koreografian erääseen kappaleeseen.

⁵⁷ Moisala 2015, 304-305.

⁵⁸ Hoppu & Seye 2013, 219-221. Katso myös Hoppu 2003, 21-22, 28-29.

⁵⁹ Laukkanen 2012, 8-10.

Tässä tutkielmassa syvennyn tanssintutkimuksen osa-alueista erityisesti tyyliin eli siihen, miten liike tehdään. Tyylikysymykset vaihtelevat paljon tanssiperinteestä ja -lajista toiseen. Tyylinmukaisuus on pyrkimystä uskottavuuteen tanssittaessa jonkin vieraan perinteen tanssia.⁶⁰ Olen tyyliin liittyviä tekijöitä vuosien mittaan eritellyt ja sanoittanut toisille musiikkiryhmäläisille harjoitellessani esitykseen liittyvää liikkumista ja tanssimista heidän kanssaan. Jotkut ryhmän jäsenet ovat itsekin harrastaneet afrikkalaista tanssia tai esimerkiksi jazz-tanssia. Valtaosalla ryhmäläisistä ei kuitenkaan ole tanssitaustaa. Tällöin oman haasteensa ovat muodostaneet koko ryhmän tasapainoinen tanssin fyysinen toteuttaminen ja tarvittavan tyylinmukaisuuden löytäminen. Guinealaisten tanssien monet liikkeet ovat kokemukseni mukaan rakenteeltaan melko selkeitä, mutta itse liikkeiden lisäksi tyylinmukaisuus tulee tanssiasennosta, liikkeen suunnasta, ylä- ja alavartalon isolaatiosta, ruumiinosien rennoista, mutta energisistä katkeamattomista liikkeistä ja musiikkiin sopivista liikeaksenteista.

Postkolonialismi

Agawu toteaa Afrikan eurooppalaisen kolonisaation alkaneen 1400-luvulla Afrikan länsirannikolta portugalilaisten toimesta. Pian tämän jälkeen, jo 1500-luvun alussa Afrikkaan tulivat myös hollantilaiset, brittiläiset, belgialaiset, saksalaiset ja ranskalaiset siirtomaavaltioijat. Vuoteen 1914 mennessä koko Saharan eteläpuolinen Afrika oli eurooppalaisten valtioiden hallinnassa lukuun ottamatta länsirannikon Liberiaa ja itärannikon Etiopiaa. Kolonisaatiolla on ollut perustavaa laatua olevat vaikutukset Afrikan maiden talouteen, politiikkaan sekä kulttuuriseen, sosiaaliseen ja uskonnolliseen elämään. Agawu tarkoittaa kolonialismilla kaikkia edellä mainittuihin alueisiin vaikuttaneita tekijöitä, ei vain kolonialismin voimakkainta vaihetta 1800-luvun puolivälistä alkaen.⁶¹ Mikko Lehtonen ja Olli Löytty toteavat, että vaikka Suomella ei ole sellaista siirtomaavallan menneisyyttä kuin monilla eurooppalaisilla suurvalloilla, on kolonialismi tuonut taloudellista etua myös Suomelle ja kolonialismin jäljet näkyvät yhä nykypäivänä varsin monilla elämän alueilla myös Suomessa⁶².

⁶⁰ Hoppu & Seye 2013, 223.

⁶¹ Agawu 2003, 1-3.

⁶² Lehtonen & Löytty 2007, 105.

Afrikan musiikkikulttuureihin kolonialismi on vaikuttanut esimerkiksi länsimaisten instrumenttien ja uusien musiikin käyttötapojen välityksellä. Agawun mukaan eräs merkittävimmistä afrikkalaisiin musiikkikulttuureihin vaikuttaneista ulkopuolisista tekijöistä on eurooppalainen musiikin harmoniakäsitys. Lisäksi Agawu nostaa länsimaisen populaarimusiikin ja länsimaisen niin sanotun taidemusiikin vaikutukset afrikkalaisiin musiikkikulttuureihin merkittäviksi kulttuurisen kolonialismin piirteiksi. Kolonialismi on vaikuttanut myös traditionaalisen musiikin ymmärtämiseen, käyttöön ja tallentamiseen. Agawun mukaan perinnemusiikin luonne muuttuu, kun se pakotetaan muuntautumaan suullisesta ja muistinvaraisesta elävästä perinteestä kirjalliseen muotoon. Muistiin kirjoitetusta ja arkistoidusta materiaalista on vaikea saattaa laulua, tanssia tai musiikillista kokonaisuutta takaisin soivaan ja elävään muotoon. Agawun mukaan kolonialismi ulottuu kulttuureissa niin syvälle, että se ohjaa jopa käytettävää kieltä ja terminologiaa.⁶³

Jälkikoloniaalisuus on teoria, joka pyrkii tarkastelemaan kansallisuuksien, etnisten ryhmien ja eri uskontojen välistä vuorovaikutusta ja jännitteitä, myös rasismien eri muotoja. Lähtökohtana jälkikoloniaalisella teorialla on Antti-Ville Kärjän mukaan ajatus hallinnasta ja voimasuhteista, joissa toinen kulttuuri tai ihmisryhmä määrittelee ja arvottaa, toisen osa on väistyminen, alistuminen ja mukautuminen.⁶⁴

Kansallisten identiteettien esitykset ovat vanha ilmiö. Schechnerin mukaan eurooppalaisuuden esitys oli siirtomaa-aikana joillekin afrikkalaisille suotu etuoikeus. Tällöin tietyt henkilöt ja heidän sukunsa omaksuivat siirtomaaherrojen kielet, pukeutumistyyliä ja tavat.⁶⁵ Myöskään afrikkalaisuuden esitys länsimaissa ei ole uusi ilmiö. Jo varhaiset tutkimusmatkailijat ja siirtokuntien asukkaat ovat tehneet piirroksia afrikkalaisista 1600-luvulta lähtien. Afrikkalaisista otettuja aseteltuja tai dramatisoituja valokuvia on kuvattu ja esitelty yleisölle 1800-luvun lopulta lähtien. Piirrosten ja valokuvien kautta on näytetty, ”millaisia afrikkalaiset ovat”.⁶⁶ 1800-luvun lopulta lähtien afrikkalaisia on myös tuotu Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin esiteltäviksi ja

⁶³ Agawu 2003, 5-6, 8, 15, 17-20.

⁶⁴ Kärjä 2013, 278.

⁶⁵ Schechner 2016, 438-439.

⁶⁶ Strother 1999, 10-11, 24-28.

esiintymään niin opetuksellisessa kuin kaupallisessa tarkoituksessa. He ovat olleet ohjelmanumeroina mukana esimerkiksi antropologisissa näytöksissä sekä markkina- ja sirkusesityksissä eräänlaisina kuriositeetteina. Yksittäisten afrikkalaisten tai pienten afrikkalaisryhmien esittäminen ei ole useinkaan ollut etnologisesti autenttista tai tehnyt oikeutta heidän kulttuurilleen. Heidät on saatettu pukea eurooppalaisten vaatteisiin tai villieläinten nahkoihin erilaisuuden, jopa hullunkurisuuden korostamiseksi. Eri heimot ja Afrikan alueet ovat menneet monesti länsimaisilta managereilta sekaisin, tarkoituksella tai tietämättömyydestä. Pseudo-tieteellistä afrikkalaisuuden määrittelemistä kritisoitiin tosin jo 1900-luvun vaihteessa niin sanottuna imperialistisena tunteellisuutena. Jotkut aikalaiset jo arvioivat, että muka-tieteellisyys luomia stereotypioita eri ihmisryhmistä käytetään poliittisiin tarkoituksiin.⁶⁷

Kärjä listaa, että jälkikoloniaalisuuden tutkimus on tiivistynyt kolmeen pääteemaan: *hybrideihin* eli kansallisten ja kulttuuristen identiteettien sekamuotoihin, *diasporiin* eli ihmisryhmien hajaantumiseen ja asettumiseen toisten kulttuurien keskelle sekä vanhoihin *koloniaalisiin peruskäsityksiin* roduista ja eri ryhmien historiasta. Jälkikoloniaalisessa musiikintutkimuksessa tarkastellaan sekä musiikillisia ilmiöitä, että myös musiikkiin liittyviä esteettisiä, sosiaalisia, kulttuurisia ja poliittisia tekijöitä. Toisaalta musiikissa itsessäänkin kyse on nuottien ja sävelrakenteiden ohella muun muassa esitystavasta, esiintyjien liikkumisesta, ulkoisesta olemuksesta ja soitinnuksesta. Lopulta musiikintutkija voi viedä fokuksen myös musiikista tehtyihin arvioihin, tulkintoihin ja siihen, miten musiikista puhutaan.⁶⁸ Agawun mukaan tärkeää on hahmottaa eri alueiden musiikkikulttuurit erillisiä, omaleimaisina, monitahoisina ja jopa keskenään ristiriitaisina kokonaisuuksina, ei monoliittisina käsitteinä ”afrikkalainen musiikki” ja ”länsimainen musiikki”. Agawu toteaa Afrikan musiikkikulttuureissa vaikutteiden liikkuneen niin maanosan sisällä kuin maanosien välillä.⁶⁹

⁶⁷ Lindfors 1999, vii-x. Parsons 1999, 203-204, 218. Parsonsin mukaan esimerkiksi eteläafrikkalaista Franz Taaiboschia esiteltiin 1920- ja 1930-luvuilla yhdysvaltalaisissa huvipuistoissa keski- ja työväenluokkaisille huvittelijoille. Taaiboschia nimitettiin esityksissä sekä bushmanniksi, pygmiksi että Madagaskarin villimieheksi.

⁶⁸ Kärjä 2013, 279-281.

⁶⁹ Agawu 2003, 21-22.

2.3. Tutkijan positio, haastattelut ja kysymyslomake

Tutkijan positio

Tutkijana asemani aiheeseen on emistinen. Olen itse musiikkiryhmän jäsen ja ollut mukana vuodesta 1997 lähtien. Afrikkalaiset kulttuurit ovat kiinnostanut minua jo tätä ennen, olen esimerkiksi harrastanut afrikkalaista tanssia jo ennen Jakarandaan liittymistäni. Olen siten ollut omalta osaltani mukana muovaamassa Jakarandan afrikkalaisuuden esitystä esimerkiksi länsiafrikkalaisia tansseja tanssimalla ja toimimalla koreografina koko ryhmälle. Moisala toteaa, että tutkijan omakohtainen osallistuminen tutkimuskohteeseen soittamisen, laulamisen, opiskelemisen tai musiikkiesitykseen osallistumisen kautta on eräs keskeisistä etnomusikologisista tutkimusmenetelmistä. Tämä kokemuksellinen tutkimustapa auttaa syventämään ymmärrystä ilmiöstä ja sen toteutustavoista ja merkityksistä.⁷⁰ Myös Agawu toteaa tutkijan omien kokemusten ja tutkimustekstistä kuuluvan kertojanäänän sopivan musiikkitieteen menetelmiin. Hänen mukaansa tutkijan omat lähtökohdat tulevat joka tapauksessa esiin tutkimuksessa, siksi ne on hyvä tiedostaa, avata ja tuoda näkyviin.⁷¹

Tutkielmaa tehdessäni olen pyrkinyt refleктоimaan asemaani selkeästi ja olemaan tietoinen kaksoisroolistani tutkielman tekijänä ja osallistuvana esiintyjänä. Tiedostan myös, että identiteettikategoriat, joihin lukeudun, asettavat omat reunaehdotnsa aiheen lähestymiseen ja tulkintaan. Pohjoismaisena vaaleaihoisena korkeakoulutettuna naisena minulla on välimatkaa siihen, miten esimerkiksi Jakarandan ohjelmistoon lainattujen chorusten laulajat Namibiassa itse esittävät ja ymmärtävät omat laulunsa. Toisaalta joitakin yhdistäviä tekijöitä laulujen alkuperäisiin esittäjiin minulla myös on, muun muassa kristinuskko ja laulujen laulamisen tärkeä asema hengellisessä merkityksessä.

Jakaranda on ollut tutkielman aiheena kerran aikaisemminkin. Pia Nurminen on vuonna 1990 osana Sibelius-Akatemian opintojaan tehnyt musiikkiryhmästä kuvailevan teemaseminaaritutkielman. Hän on tutkielman tekemisen aikaan ollut myös musiikkiryhmän jäsen. Hänen tutkielmastaan saan tietoa Jakarandan perustamisesta,

⁷⁰ Moisala 2015, 306.

⁷¹ Agawu 2003, 46-47.

alkuvuosien ohjelmistosta, esiintyjistä sekä viiden ensimmäisen vuoden esiintymiskalenterin.⁷²

Emisistisen tutkimusotteen käyttämisessä saan vertailukohtaa Tove Djupsjöbackan kokemuksista flamencotanssijana ja tutkijana sekä Väätäisen ja Elina Paukkusen osallistuvista tanssintutkimuksista. Myös Laukkanen tutkimuksen henkilökohtaisuus on esimerkkinä omaa tutkijanrooliani hahmottaessani. Sisäpiiriläisyyteni ja kaksoisroolini ovat vaikuttaneet vääjäämättä tutkimuksen näkökulmaan, haastateltavien valintaan ja tutkimusprosessiin. Pysin kuitenkin evaluoimaan tämän vaikutusta prosessin aikana sekä myös sitä, miten oma kiinnittymiseni tarkasteltavana olevaan ilmiöön vaikuttaa tutkimustuloksiin.⁷³

Haastattelut

Haastattelin yhteensä kahdeksaa musiikkiryhmässä mukana ollutta tai olevaa ihmistä. Haastateltavien valinnassa pyrin valitsemaan musiikkiryhmän jäsenistä sellaisia laulajia ja soittajia, jotka ovat olleet useiden vuosien ajan mukana ryhmän toiminnassa. Näin heillä on ollut mahdollisuus huomata muutoksia musiikkiryhmän ohjelmistossa, toiminnassa tai afrikkalaisuuden esittämisessä. Lisäksi haastattelin koreografi ja tanssinopettaja Minna Määttä länsiafrikkalaisten tanssien ominaispiirteistä sekä afrotanssista Suomessa. Haastatteluja varten valmistelin puolistrukturoidut temaattiset haastattelukysymykset. Ryhmän johtajille, eri jäsenille ja Määtälle esitetyt kysymykset erosivat toisistaan useissa kohdin. Myös eri aikoina ryhmän toiminnassa mukana olleille jäsenille esitetyt kysymykset erosivat joissain kohdin toisistaan. Haastattelut äänitin ja litteroin asiatarvuuksella⁷⁴. Sain kaikilta haastateltavilta kirjallisen suostumuksen haastatteluun ja suostumuksen tiedon julkaisemiseen omalla nimellä.

Haastateltaviksi pyysin Simojoen, joka johti musiikkiryhmää vuosina 1985-1990, sekä

⁷² Nurminen 1990.

⁷³ Djupsjöbacka 2006. Väätäinen 2013. Paukkunen 2007. Laukkanen 2012, 27-29. Tutkijan itsereflektiosta ks. Laukkanen 2012, 29.

⁷⁴ Ruusuvuori et al. kannustavat tutkijaa arvioimaan myös litterointivaiheessa sitä, mikä haastatteluaineistossa on tärkeää. Täten haastattelutallenteen sanatarkka litterointi on tarpeen lähinnä olennaista tietoa sisältävissä haastattelun osissa. Tutkija tekee väistämättä aineistoa koskevia valintoja esiyymmärryksensä perusteella jo tutkimuksen alusta lähtien (Ruusuvuori et. al. 2010, 14-15.)

musiikkiryhmää vuodesta 1990 lähtien johtaneen Nymanin. Ryhmän jäsenistä altto Tuula Sunnarborg oli ryhmässä mukana vuosina 1985-2001 ja jälleen vuodesta 2017 eteenpäin, sopraano Jaana Turunen vuosina 1994-2000, altto Maria Laakso vuosina 1995-2007 ja basso Sauli Pelkonen on ollut mukana vuodesta 1995 lähtien. Yhtyeen näkökulmaa musiikkiryhmään pyrin saamaan haastattelemalla sekä Nymania että basisti Anssi Airasta, joka oli mukana ryhmässä vuosina 1991-2002. Jakarandan 2010-luvun tilanteesta, afrikkalaisuuden esityksestä ja afrikkalaisen kuoromusiikin omaleimaisuudesta haastattelin tenori David Titusta. Titus on kotoisin Botswanasta ja ollut mukana Jakarandassa vuodesta 2013 lähtien. Haastateltavista Simojoki, Nyman, Turunen ja Laakso ovat ammatiltaan muusikkoja, muut ovat musiikinharrastajia. Haastateltavista Nyman, Pelkonen, Sunnarborg ja Titus ovat ryhmässä edelleen mukana, samoin itse olen edelleen ryhmän jäsen ja laulan altoääntä.

Haastateltaviin otin yhteyttä keskustellen harjoitusten tai esiintymisten yhteydessä, puhelimitse tai Facebook-yhteisöpalvelun kautta. Yhteydenottotapa kertoo siitä, että haastateltavat ovat kaikki tuttaviani. Haastatteluja tehdessäni pyrin neutraaliin lähestymistapaan ja ystävien keskustelua strukturoidumpaan ja virallisempaan keskustelutyyliin⁷⁵. Korostin haastateltaville sitä, että he voivat vastata kysymyksiin omien näkemystensä mukaisesti, kertoen myös siitä, mistä eivät pitäneet ollessaan musiikkiryhmän jäsenenä tai minkä olisivat tehneet toisin. Haastattelujen aluksi kerroin haastateltaville, että olen kokoamassa aineistoa sekä musiikkitieteen pro gradu -tutkielmaani että Jakarandan toiminnan lyhyttä historiikkia varten.⁷⁶

Haastattelut tein helmi-toukokuussa 2015. Haastateltavat tapasin joko musiikkitieteen oppiaineen tiloissa Helsingin yliopiston Topeliassa, haastateltavien työpaikoilla tai kotonani. Turusen haastattelu toteutettiin Skype-yhteyden kautta. Tein haastattelujen

⁷⁵ Haastattelut olivat innostavia sekä haastattelijalle että käsittääkseni myös haastateltaville, sillä olimme haastattelutilanteissa yhteisen kiinnostuksen kohteen äärellä. Tutkimuskirjallisuudessa kuitenkin todetaan, että haastattelutilanteissa tilanteen institutionaalisuutta vahvistaa haastattelun tallennus ja haastattelijan muistiinpanot. Haastattelijan ja haastateltavan yhteinen pyrkimys on tuoda esiin tietoa. Tämä tapahtuu haastattelussa keskustelun välityksellä. Ruusuvuori & Tiittula 2005, 23.

⁷⁶ Tutkimuskirjallisuudessa pidetään hyvin tärkeänä luottamuksellisuutta haastateltavan ja haastattelijan välillä. Siksi haastattelijan tulee antaa haastateltavalle totuudenmukainen tieto haastattelun tarkoituksesta. Haastateltavalle tulee myös varata mahdollisuus tarkentaa kertomiaan asioita tutkijalle myöhemmin ja myös oikeus peruuttaa osallistumisensa tutkimukseen. Tiittula & Ruusuvuori 2005, 17.

aikana muistiinpanoja tärkeinä pitämistäni seikoista. Haastattelut muodostuivat melko pitkiksi. Kolme haastattelua toteutettiin kahdessa osassa aikataulullisista syistä ja siksi, että keskusteltavaa oli paljon. Lyhyin haastattelu kesti 1.12 tuntia ja pisin haastattelu yhteensä 2.44 tuntia. Haastattelut litteroin asiatarkeudella. Litteroitua tekstiä kertyi yhteensä 73 sivun verran. Monesti haastattelua litteroidessani huomasin, että olin objektiivisuuden pyrkimyksestä huolimatta haastattelutilanteessa näyttänyt oman suhtautumiseni käsiteltävään asiaan minimipalautteen välityksellä. Tämä on saattanut vaikuttaa myös haastateltaviin, jos pyrkimys samanmielisyyteen on vahvistanut haastateltavan kertomaa. Toisaalta tutkimuskirjallisuudessa kuvataan, että useimmissa tutkimushaastatteluissa arkikeskustelun käytänteet ja spesifi haastattelutekniikka sekoittuvat. Haastattelu on joustava tiedonhankintamenetelmä, jossa luontevuus ja mukautuvuus ovat myös olennaisia piirteitä.⁷⁷

Muistiinpanot

Kirjoitin muistiinpanoja harjoituksista sekä kuoron kesken että yhtyeen kanssa maaliskuuhun 2015. Tällöin Jakaranda valmistautui tiiviisti harjoitellen 30-vuotisjuhlakonserttiin, joka pidettiin Espoon Sellosalissa 26.4.2015. Harjoitukset sisälsivät sekä laulamisen, liikkumisen, tanssimisen että esittämisen harjoittelua. Harjoituspäiväkirjaan kirjasin ylös havaintojani ja vaikutelmiani uuden ohjelmiston harjoittelusta sekä liikkumisen oppimisesta. Tällä keinoin pyrin tavoittamaan yksityiskohtia esimerkiksi siitä, miten esitystavat siirtyvät uusille ryhmäläisille ja mitkä seikat esiintymisen kokonaisuudessa osoittautuvat haastaviksi.

Partituuri

Esimerkkinä afrikkalaisuuden esittämisestä otin lähempään tarkasteluun Jakarandan ohjelmistoon kuuluvan chorus-tyylisen kappaleen 'Uujelele mbuka uashili'. Kappale on Nymanin säveltämä ja sovittama, sanat ovat oshindongankielisestä Raamatusta. Analysoin pääpiirteittäin kappaleen partituurin. Analysoin myös sitä, miten Jakaranda esittää kyseisen a cappella -laulun.

⁷⁷ Ruusuvoori ja Tiittula kuvaavat, että haastattelijan pienetkin eleet ja sanavalinnat voivat paljastaa tutkijan mielipiteen haastateltavalle. He kuitenkin muistuttavat, että haastattelu on aina vuorovaikutustilanne eikä neutraalius aina palvele haastattelun tavoitetta. Minimipalaute voi myös auttaa haastateltavaa keskittymään johonkin aihepiiriin entistä syvemmin. Ruusuvoori & Tiittula 2005, 35, 45, 48-49, 51, 56.

Kysymyslomake

Musiikkianalyysiseminaarissa tutkin edellä mainitun kappaleen 'Uujelele mbuka uashili' niin sanottuja afrikkalaisia piirteitä. Partituurin analysoinnin ohella tein suppean tutkimuskyselyn konserttiyleisölle. Kysymyslomakkeissa tiedustelin mielikuvia ja vaikutelmia, joita kyseisen kappaleen kuunteleminen ja katseleminen konsertissa tuottivat. Tutkimuskyselyn toteutin Jakarandan joulukonserteissa 9. ja 10.12.2013. Jaoin satunnaisesti valituille konserttivieraille yhteensä kaksikymmentä yksisivuista kysymyslomaketta ennen konsertin alkua. Kysymyslomakkeita palautui täytettyinä yhteensä kuusitoista kappaletta.

3. JAKARANDA

3.1. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon musiikkielämän monipuolistuminen 1960-1980 -luvuilla

Suomi-gospelin taustalla ovat rock ja blues, jotka puolestaan kumpuavat 1900-luvun alkupuolen afrikkalaisamerikkalaisen gospelin ja spirituaalien ilmaisusta ja sanomasta. 1950-luvulla rock-musiikki saavutti myös Suomen ja nousi suosioon sekulaarissa nuorisokulttuurissa. Kristillinen nuorisokulttuuri muotoutui hieman myöhemmin. 1960-luku oli kirkon sisällä voimakkaan nuorisoherätyksen aikaa. Tällöin myös Suomi-gospelin ensimmäiset lauluntekijät alkoivat esiintyä ja tehdä musiikkia kristillisen sanoman pohjalta. Gospel-musiikki ja hengellinen herätys ruokkivat toisiaan ja saivat yhä useammat nuoret tarttumaan kitaraan joko esiintyjinä tai hengellisten yhteislaulujen säestäjinä. Suomi-gospel sai varsinaisesti alkunsa 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla. Tuolloin lauluntekijät ammensivat musiikilliset vaikutteensa folk- ja rock-musiikista.⁷⁸ Kirkkomusiikki merkitsi monille vanhemmille seurakuntalaisille vielä pääosin tuttuja virsiä, 1900-luvun alkupuolen hengellisiä lauluja sekä urkumusiikkia eri vuosisadoilta⁷⁹. Rytmimusiikin konventiot koettiin kuitenkin tuolloin soveliaiksi monissa kristillisissä piireissä, tosin uuden musiikkityylin vastustusta esiintyi myös. Erityisesti niin sanottu *viides herätysliike*, verraten nuori evankelioiva herätyskristillisyys ja sen järjestöt⁸⁰, suhtautui omassa nuorisotoiminnassaan myönteisesti gospel-musiikkiin.⁸¹

⁷⁸ Könönen & Huvi 2005, 15, 20-22, 27. Pajamo & Tuppurainen 2004, 579.

⁷⁹ Monet 1900-luvun alkupuolen hengelliset suomalaiset laulut olivat kanttori-säveltäjien, kuten Ilmari Krohnin tai Armas Maasalon tai säveltäjien, kuten Leevi Madetojan tai Toivo Kuulan käsialaa.

⁸⁰ Viides herätysliike tarkoittaa 1960-luvulla vakiintunutta uuspietististä liikettä, joka toimii Suomen evankelis-luterilaisen kirkon sisällä. Niin sanotussa viidesläisyydessä on vaikutteita myös anglo-amerikkalaisesta herätyskristillisyydestä ja siksi sitä kutsutaan joskus myös evankelikaalisuudeksi. Viidesläisyys sisältää useita järjestöjä, kuten Suomen Evankelisluterilaisen Kansanlähetyksen, Suomen Raamattuopiston, Kansan Raamattuseuran ja Suomen Evankelisluterilaisen Opiskelija- ja koululaislähetyksen. Heino 2002, 54-60.

⁸¹ Uudet gospel-kappaleet sisälsivät Könösen ja Huvin mukaan varsin vahvoja hengellisiä sanoituksia ja olivat tietyllä tavalla kuin virsiä nuorille kristityille. Kappaleita kutsuttiinkin alkuvaiheessa rautalankavirsiksi. Gospel-musiikissa pidettiin sanomaa tärkeämpänä kuin soivaa musiikkia tai muita esitykseen liittyviä seikkoja. Monesti esimerkiksi aplodien antaminen ei kuulunut konserteissa asiaan. Juujärvi 2015. Könönen & Huvi 2005, 27, 32.

1960-luvun lopulla saivat alkunsa erityismessut⁸². Ne olivat jotakin uutta ja erilaista verrattuna seurakuntien pääjumalanpalveluksiin ja perinteisiin virsiin. Esimerkiksi Ilkka Kuusisto ja Lasse Mårtenson sävelsivät jazz-tyyliset jumalanpalvelusmusiikit⁸³. Könösen ja Huvin mukaan seurakuntalaiset ottivat nämä erityismessut innolla vastaan. 1960-luvulla perustettiin myös Suomen vanhin merkittävä gospelrock-yhtye, Pro Fide⁸⁴. 1970-luvulla Suomessa toimi useita hengellisen musiikin kokoonpanoja ja laulaja-lauluntekijöitä. Laulujen esityskieli oli kaikilla yhtyeillä ja artisteilla suomi. Kokoonpanot kiersivät seurakuntatilaisuuksissa ja konserteissa eri puolilla maata.⁸⁵

1980-luvulle tultaessa suomalaisen hengellisen musiikin kenttä oli jo vakiintunut. Suomi-gospel oli tavoittanut laajan seurakunnallisen kuulijakunnan, ja monet yhtyeet ja trubaduurit kiersivät Suomea tiiviisti esiintyen ja evankelioiden.⁸⁶ Seurakuntalaiset ja seurakuntien työntekijät olivat entistä avoimempia kristilliselle rytmimusiikille. Toisaalta samaan aikaan joissakin karismaattisissa uskonyhteisöissä levisi opetus rock-musiikkia ja myös kristillistä rytmimusiikkia vastaan.⁸⁷ Kristittyjä lauluntekijöitä, rock-

⁸² Messu tarkoittaa ehtoollisjumalanpalvelusta. *Erytymessut* sisältävät yleensä virsiä tai hengellisiä lauluja sovitettuna johonkin tiettyyn musiikkityyliin tai jonkun tietyn lauluntekijän lauluja. Niin sanottu *läpisävelletty messu* tarkoittaa sitä, että messun liturgiset musiikkiosat, muun muassa vuorolaulut ja hymnit, on myös sävelletty kyseessä olevaa messukokonaisuutta varten.

⁸³ Ilkka Kuusiston jazz-messu on vuodelta 1966, Lasse Mårtensonin messu *Voiko sen sanoa toisinkin* vuodelta 1967. Myöhemmin myös Heikki Sarmanto sävelsi messun *New Hope Jazz Mass*, joka kantaesitettiin vuonna 1978. Könönen & Huvi 2005, 33. Pajamo & Tuppurainen 2004, 582.

⁸⁴ Pro Fide perustettiin vuonna 1966 Suomen Raamattuopiston yhteyteen. Könönen & Huvi 2005, 32-33. Pro Fide 2015.

⁸⁵ 1970-luvulla Suomessa gospel-yhtyeistä pinnalla olivat muun muassa Livingstone sekä Pro Fide. Lauluntekijöistä mainittakoon muun muassa Jaakko Löytty, Tarvo Laakso, Teppo Nuorva, Jukka Leppilampi ja Jouko Mäki-Lohiluoma. Jaakko Löytty (s. 1955) on Pekka Simojoen tapaan elänyt lapsuutensa Namibiassa. Löytyn vanhemmat olivat lähetystyöntekijöinä Pohjois-Namibiassa Ambomaalla. Löytty kasvoi ambo-musiikkiperinteen keskellä. Löytty kertoo, että apartheidin vaikutuksien näkeminen miehitetyssä maassa teki hänestä ihmisoikeuksien puolustajan. Namibia oli Etelä-Afrikan miehittäjä Toisesta maailmansodasta itsenäistymiseensä, vuoteen 1990 asti. Löytyn laulut sisälsivät alusta alkaen yhteiskunnallista sanomaa hengellisen sanoman rinnalla. Löytty on tuottelias lauluntekijä, jonka monet kappaleet ovat syntyneet yhteistyössä puolison, runoilija Kaija Pispän kanssa. Tunnetuimmat Löytyn levyistä ovat *Laulu yhteisestä leivästä* (1984), *Hawash* (1984) sekä *Helsinki – Dakar* (1991). Löytty on julkaissut kolmisenkymmentä albumia uransa aikana. Juujärvi 2015. Könönen & Huvi 2005, 47, 52, 68-70.

⁸⁶ 1980-luvun suomalaisia gospel-yhtyeitä olivat muun muassa Gospel Power ja The Road. Joissain pitkään toimineissa yhtyeissä tapahtui myös muutoksia, esimerkiksi Pekka Ruuska lähti soolouralle Livingstone-yhtyeestä. Mikko Kuustonen jättäytyi pois Pro Fide -yhtyeestä ja aloitti Q.Stone-bluesyhtyeen yhdessä Heikki Silvennoisen, Sakari Löytyn, Mikko Löytyn ja Max Tabellin kanssa. Könönen & Huvi 2005, 68, 71-74, 106, 110-111, 120.

⁸⁷ Niin sanotuissa karismaattisissa seurakunnissa, kuten helluntailaisuudessa, saatettiin opettaa, että rock- ja heavymusiikki ovat Paholaisen työkaluja ja siksi vaarallisia ja torjuttavia. Suomessa tällaista opetusta levitti muun muassa Leo Meller myös kirjojen ja opetuskasettien välityksellä. Könönen & Huvi 2005, 113-115.

yhtyeitä ja esiintyjiä oli kuitenkin yhä enemmän. Esiintymistilaisuuksia oli myös entistä enemmän, sillä seurakunnat ja esimerkiksi *rovastikunnat*⁸⁸ järjestivät nuorille konsertteja ja viikonlopputapahtumia⁸⁹. Jakarandan syntymävaiheet sijoittuvat tähän kontekstiin.

3.2. Pekka Simojoki suomalaisen hengellisen musiikin uudistajana

Pekka Simojoki oli muuttanut Namibiasta Suomeen vuonna 1973 ja alkanut tehdä lauluja koulunkäynnin ohella⁹⁰. Vuonna 1979 hän aloitti teologian opinnot Helsingin yliopistossa ja tutustui toiseen teologian opiskelijaan, Anna-Mari Kaskiseen. Kaskinen on sanoittanut lukuisat Simojoen kappaleet. Simojoki toteaa, että tutustuminen Kaskiseen tuntui hänestä johdatukselta. Hän kuvaa kokeneensa laulutekstien kirjoittamisen vaikeana, vaikka sävelmiä syntyi helposti. Tuttavuuden myötä lauluja alkoi syntyä yhteistyönä.⁹¹

Simojoki kertoo, että vuonna 1981 ensimmäistä kertaa kuultu *Afrikkalainen gospelmessu* oli iso käänne hänen musiikkiurallaan. Sen merkitys on suuri myös Suomen hengellisessä musiikkikentässä. *Afrikkalaista gospelmessua* vietettiin ensimmäisen kerran SLS:n vuotuisilla kesäjuhlilla, Lähetysjuhlilla. *Afrikkalainen gospelmessu* valmisteltiin Simojoen mukaan vain tuota yhtä iltaa varten. Messu oli hänen mukaansa eräänlainen protesti vallitsevalle suomalaiselle jumalanpalveluselämälle.⁹² Se sai kuitenkin niin innostuneen vastaanoton, että

⁸⁸ Rovastikunta on hiippakuntien sisäinen alueellinen yhteistyörakenne. Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa on yhdeksän hiippakuntaa. Hiippakunnat on jaettu rovastikuntiin, joihin kuuluu kuhunkin tyypillisesti alle kymmenen seurakuntaa. Yhdessä hiippakunnassa on kymmenkunta rovastikuntaa. Rovastikunnissa seurakunnat tekevät yhteistyötä. Yhteistyön muotoja ovat esimerkiksi yhteiset tapahtumat, leiritoiminta ja koulutus. Rovastikunnan hallinnollisena esimiehenä toimii lääninrovasti, joksi valitaan kuudeksi vuodeksi kerrallaan joku alueen kirkkoherroista.

⁸⁹ Könönen & Huvi 2005, 106-109.

⁹⁰ Simojoki kertoo, että hän muutti perheensä mukana Suomeen, sillä koulunkäynnin jatkaminen Namibiassa olisi merkinnyt rotuerottelua toteuttavaan valtion kouluun siirtymistä. Turvallisuustilanne Namibiassa oli tuossa vaiheessa myös kiristynyt äärimmilleen Etelä-Afrikan apartheid-politiikan ja painostuksen takia. Simojoki palasi Suomeen suoraan rippikoululeirille, joka pidettiin SLS:n leirikeskuksessa Päiväkummussa. Vaismaa & Simojoki 2011, 39-41, 48-51. Simojoki 2015.

⁹¹ Simojoki perusti yhdessä Heikki Leppäsen, Ari Kauhasen ja Kaskisen kanssa Alabasteri yhtyeen vuonna 1980. Vaismaa & Simojoki 2011, 60-61, 66. Simojoki 2015. Pekka Simojoki 2015.

⁹² Simojoki muistelee, että hän Suomeen muutettuaan oli ihmetellyt sitä, miksi messu on tehty näin

Afrikkalainen gospelmessu päätettiin viettää uudestaan syksyllä 1981 Helsingissä Tempeliahaukion kirkossa. Kirkkoon tuli Simojoen mukaan noin 700 messuvierasta. Tässä vaiheessa messuyhtyeeksi koottiin Simojolle tutuista muusikoista Ruacana-band. Suuren suosion myötä Simojoki ja Ruacana-band alkoivat kiertää Suomen seurakuntia *Afrikkalaisen gospelmessin* kanssa. Messua vietettiin parin seuraavan vuoden aikana lähes 30 kertaa eri paikkakunnilla.⁹³

Simojoki ja Kaskinen saivat *Afrikkalaisen gospelmessin* jälkeen muitakin tilaustöitä. Heidän yhteistyönään ovat syntyneet muun muassa *Liekit*-musikaali (1984), *Tervetuloa Tuomas* -musikaali (1985), perhemessu *Meidän messu* (1985) ja *Hiljaisuuden messu* (1986).⁹⁴ Näistä musikaaleista, messuista ja muistakin Simojoen ja Kaskisen yhteistöistä on jäänyt elämään lukuisia lauluja, joita lauletaan esimerkiksi yhteislauluina rippileireillä ja seurakuntien tilaisuuksissa. Viisi heidän lauluistaan on sisällytetty myös vuonna 1986 uudistettuun virsikirjaan ja yksi vuonna 2016 julkaistuun Virsikirjan lisävihkoon⁹⁵.

Suomi-gospel muuttui muutamassa vuosikymmenessä hengellisen nuorisoliikkeen musiikista koko evankelis-luterilaisen kirkon käyttömusiikiksi. Samassa tahdissa on ikääntynyt myös gospel-musiikin yleisö. Nymanin mukaan 2000-luvulla hengellisen nuorisomusiikin kenttä on segmentoitunut eri musiikkityyleihin ja aikaisemmasta

kuivakkaaksi, ilottomaksi ja ”liian hienoksi”. SLS:n nuorisotyön johtaja Pertti Poutanen ehdotti Simojolle, että tämä tekisi afrikkalaisen messun vastavetona jäykkyydelle. *Afrikkalaisesta gospelmessusta* tuli siten Simojoen ja Kaskisen ensimmäinen tilaustyö. Simojoki kuvaa, että tekijät tavoittelivat messun toteutuksessa samaa kohtaamista ja tunnelmaa kuin hän oli kokenut Namibian jumalanpalveluselämässä. Musiikin suhteen afrikkalaisuutta tavoiteltiin Simojoen mukaan vain Halleluja-laulussa. Se on call-and-response -rakenteinen ja kertaava. Sävellystyössä Simojoki päätti valita viisi teemaa, jotka toistuvat messun eri vaiheissa. Siten osallistujilla olisi mahdollisuus oppia laulut yhden messun aikana. Simojoki 2015. Pajamo & Tuppurainen 2004, 583.

⁹³ *Afrikkalaisen gospelmessin* maine kantautui myös Manner-Eurooppaan. Messua vietettiin muun muassa Unkarissa ja Saksassa ja laulujen sanat käännettiin useille kielille. Simojoki katsoo, että ilon tuominen suomalaiseen jumalanpalveluselämään on eräs hänelle annetuista elämäntehtävistä. *Afrikkalaisen gospelmessin* saama vastaanotto avasi hänelle muitakin ovia ja vaikuttamiskanavia. Simojoki 2015.

⁹⁴ Simojoki on tehnyt Kaskisen ohella yhteistyötä myös lukuisten muitten runoilijoiden, muun muassa Tytti Issakaisen, Leena Tapolan, Jaakko Löytyn, Kaija Pispan sekä Liisa Pajusen kanssa. Simojoki 2015. Pekka Simojoki 2015.

⁹⁵ Virsikirjauudistus, joka valmistui vuonna 1986, toi virsikirjaan yhä enemmän nykysäveltäjien tuotantoa. Simojoen ja Kaskisen käsialaa ovat virret 502, 'Jeesus, meitä kosketa nyt', 503 'Taivaan Isä suojan antaa', 513 'Jeesus, sinä huomaat meistä jokaisen', 517 'Herra, kädelläsi asua mä saan', 581 'Kiitos Jumalamme, kun annoit kauniin maan' sekä virsikirjan lisävihkossa 960 'Maksettu on velkani mun' eli ns. Riihikirkkohymni. Virsikirja 1986. Virsikirjan lisävihko 2016.

nuorisomusiikista on tullut keski-ikäisten musiikkia. Toki sama kehityskulku on tapahtunut kaikessa rytmimusiikissa.⁹⁶

3.3. Jakarandan synty ja aikakaudet

Alku 1980-luvulla

Pekka Simojoki kertoo, että hänellä ovat takaraivossa ne afrikkalaiset laulut, joita hänen isänsä Ambomaalla äänitti ja joita hän lapsena ja nuorena kuunteli isänsä nauhoilta. Helsingissä vuonna 1984 konsertoi ruotsalainen Fjedur-kuoro⁹⁷ Anders Nybergin⁹⁸ johdolla. Fjedurin ohjelmistoon kuului myös eteläafrikkalaisia vapauslauluja⁹⁹. Fjedurin esiintymisestä Simojoki sai yllikkeen perustaa Suomeen samantyyllisen ryhmän. Simojoki lähetti kirjeen useille ystävilleen ja tuntemilleen musiikin harrastajille¹⁰⁰. Kirjeessä hän kutsui laulajia perustamaan Suomen rennointa kuoroa, jonka nimeksi tulisi Jakaranda. Jakarandan ensimmäisiin harjoituksiin 25.2.1985 tuli Simojoen mukaan noin 15 laulajaa. Simojoella oli alusta alkaen ajatuksena esittää Jakarandan kanssa sekä afrikkalaistyyllisiä lauluja että omia kappaleitaan. Jakarandan ensimmäinen esiintyminen oli Temppeliaukion kirkossa Helsingissä 21.3.1985.¹⁰¹

Simojoen sanoin Jakaranda profiloitui alusta alkaen ”afrikkalaiseksi kuoroksi”.

⁹⁶ Nyman 2015.

⁹⁷ Fjedur 2014.

⁹⁸ Anders Nyberg 2020. Nyman 2014.

⁹⁹ Vapauslauluiksi kutsutaan lauluja, joissa on poliittinen sanoma ja joita mustat eteläafrikkalaiset lauloivat esimerkiksi mielenosoituksissa, jumalanpalveluksissa, yleisötapahtumissa ja hautajaisissa. Vapauslauluja laulamalla vastustettiin Etelä-Afrikan rotuerottelua ja apartheid-politiikkaa. Nurminen kuvailee, että laulut ovat ”toivon ja uskon ilmauksia sorron ja epätoivon keskellä”. Hän kertoo Fjedur-kuoron olleen tuplakvartetti, joka esiintyi a cappella esittäen mukaansatempaavasti eteläafrikkalaisia kuorolauluja, mukaan lukien vapauslauluja. Fjedur äänitti vuonna 1984 vapauslauluista äänitteen *Freedom is Coming: Song of Protest and Praise from South Africa*. Fjedur-kuoron lauluista Jakaranda otti ohjelmistonsa yhteensä kymmenen laulua, muun muassa vapauslaulut 'Freedom is coming' ja 'We shall never die'. Nurminen 1990, 2, 7.

¹⁰⁰ Entuudestaan tuttuja laulajia Simojoella oli muun muassa *Tervetuloa Tuomas* -musikaalin tekijöissä. Suomen Raamattuopistolla sekä Tehdään tie -operaatiossa. Simojoki 2015. Nurminen 1990, 2.

¹⁰¹ Nurminen kertoo, että ensimmäisessä kokoonpanossa oli 19 laulajaa. Laulajat olivat hänen mukaansa pääosin opiskelijoita Helsingin yliopiston teologisesta tiedekunnasta tai Suomen Raamattuopistolta Kauniaisista. Nurminen 1990, 2. Simojoki muistelee, että Jakarandan ensimmäisissä harjoituksissa laulettiin muun muassa kappaleet 'Halleluja, pelo tsa rona', 'Kaikki kansat' ja 'Jeesus voitti kuoleman vallan'. Simojoen ajatuksena oli alusta alkaen se, etteivät konsertit olisi vain laulujen esittämistä vastaanottajille, vaan myös vuorovaikutusta, yleisön kohtaamista ja osallistamista hyvässä tunnelmassa. Simojoki 2015.

Afrikkalaisuutta ilmensi hänen mukaansa alkuvuosina uudenlainen tapa olla kuorossa eli energinen esitystapa ja liikkuminen. Liikettä esiintymisiin toivat sekä pienet koreografiat tietyissä kappaleissa että vapaa liikkuminen muidenkin laulujen aikana. Simojoki mainitsee afrikkalaiseksi piirteeksi myös kohtaamisen ja kontaktin konserteissa eli sen, että esiintyjät katsovat avoimesti yleisöä silmiin ja ovat yleisön kanssa vuorovaikutuksessa. Nymanin mukaan yhden tai kahden traditionaalisen kappaleen opettaminen ja laulaminen yhdessä yleisön kanssa on myös kuulunut Jakarandan konsertteihin alkuvaiheesta lähtien aina nykypäivään saakka. Ohjelmiston eteläisen Afrikan rytmikkäät laulut loivat Jakarandalle myös afrikkalaisen kuoron mainetta Simojoen mukaan.¹⁰² Nurminen on dokumentoinut konsertti- ja levyarvosteluja Jakarandan ensimmäisiltä viideltä vuodelta. Hänen mukaansa ensimmäisessä konserttiarvostelussa *Kalevassa* vuonna 1986 Jakarandan musiikkia kuvataan kevyeksi, ilmavaksi, harmoniseksi ja hyvin kauniiksi. Jakaranda on tuonut omana aikanaan jotakin ihan uutta gospelmusiikin kenttään.¹⁰³

Musiikkiryhmän kokoonpanossa oli Simojoen mukaan alusta alkaen sekakuoro ja yksi tai kaksi kitaraa, joilla lauluja säestettiin komppaamalla. Vaikka kitarat eivät kuulukaan Ambomaan musiikkiperinteeseen, ne tulivat Jakarandan musiikkiin mukaan alusta alkaen. Jo alkuvaiheista lähtien musiikkiryhmässä on ollut mukana myös lyömäsoittajia¹⁰⁴. Simojoki muistelee, että ensimmäisen levyn äänityksiä varten kokoonpanoon tulivat mukaan myös bassokitara, kosketinsoitin ja rumpusetti. Konserttikokoonpanoon kuuluivat kuitenkin vain erilaiset rummut, perkussiot, kitarat ja basso.¹⁰⁵ Alkuvuosina Jakarandaa kutsuttiin Jakaranda-kuoroksi. Soittimien lisääntymisen ja sovitusten monipuolistumisen myötä Jakarandaa ruvettiin kutsumaan musiikkiryhmäksi. Kuoro-nimitys on kuitenkin kulkenut sitkeästi Jakarandan mukana. Musiikkiryhmä on helpointa hahmottaa kuorona laulajien suuren määrän takia.

¹⁰² Simojoki piti Jakarandan alkuvuosina tärkeänä sitä, että yleisön huomio ei kiinnity käsiohjelmiin, vaan konsertista tulee yhteisesti jaettu kokemus, ”happening”. Simojoki 2015. Nyman 2015.

¹⁰³ Nurminen 1990, 11-13.

¹⁰⁴ Jakarandan alkuvaiheessa ryhmässä oli hetken aikaa mukana myös senegalilainen lyömäsoittaja Wali Faye. Vuonna 1986 ryhmään liittyi lyömäsoittaja Jussi Kivimäki.

¹⁰⁵ Simojoki 2015. Nyman 2015. Ensimmäisellä levyllä *Ilon sirpaleita* soittimina ovat myös marimba, huilut ja saksofoni. Levyllä soittavat mm. Arto Antturi ja Harri Rantanen bassoa, Juhani Aaltonen ja Markus Bäckman huiluja, Heikki Leppänen ja Kari Paukola kitaroita sekä Sakari Löytty marimbaa ja lyömäsoittimia. *Ilon sirpaleita* 1986.

Simojoen mukaan alkuvuosia leimasi koko ryhmän suuri tekemisen into. Konserteille oli paljon kysyntää eri puolilla Suomea, sillä 1980-luvulla seurakunnissa järjestettiin runsaasti konsertteja ja nuorten tapahtumia hyvien taloudellisten resurssien myötä.¹⁰⁶ Musiikkiryhmälle kehittyivät vähitellen harjoitus- ja keikkailurutiinit. Nurminen kuvailee, että ryhmälle oli vuoteen 1990 mennessä tullut tavaksi harjoitella kerran viikossa Helsingissä. Lisäksi kappaleita harjoiteltiin esiintymismatkojen aikana keikkabussissa ja ennen konsertteja soundcheckien yhteydessä. Esiintymisiä oli keskimäärin kerran kuussa lyhyiden konserttikiertueiden muodossa. Kiertueet eli niin sanotut keikkaviikonloput suuntautuivat eri puolille Suomea. Näiden konserttien lisäksi oli vielä esiintymisiä pääkaupunkiseudulla ja ulkomailla.¹⁰⁷ Esiintymistahti jatkui lähes samanlaisena 2010-luvulle asti.

Johtajan vaihdos

Simojoki kertoo, että hän oli 1980-luvun loppupuolen ollut hyvin kiireinen, sillä muutkin kuorot, yhtyeet, sävellystyöt ja musiikkiproduktiot veivät hänen aikaansa.¹⁰⁸ Vuonna 1990 Simojoki kysyi Nymanilta, voisiko tämä ottaa ryhmän vetovastuun itselleen. Nyman oli liittynyt Jakarandaan lyömäsoittajana vuonna 1987, aluksi lyömäsoittajan tuuraajana, sitten toisena lyömäsoittajana. Nyman oli tähän mennessä jo osoittanut taitonsa ja innostuksensa ryhmän muusikkona, sovittajana ja levyjen tuottajana. Syksystä 1990 eteenpäin musiikkiryhmän johtaminen ja harjoittaminen siirtyi siten Nymanin vastuulle.¹⁰⁹

Nyman kertoo, että hän tutustui eteläisen Afrikan musiikkiin vasta liittyttyään Jakarandaan. Nyman kuvaa myös Paul Simonin (s. 1941) vuonna 1986 ilmestyneen *Graceland*-levyn¹¹⁰ vaikuttaneen häneen musiikillisesti merkittävästi ja herättäneen

¹⁰⁶ Simojoki 2015.

¹⁰⁷ Nurminen 1990,10-11.

¹⁰⁸ Simojoki johti myös turkulaista gospel-kuoro Stemmaa (1987) sekä Exit-gospelrock-yhtyettä (1987). Exitistä tuli nopeasti eräs Suomen suosituimmista gospel-yhtyeistä. Simojoki kertoo, että hän oli myös äskettäin tullut isäksi, muuttanut perheineen Turkuun päivätyön takia ja kirjoitti teologian opintojensa pro gradu -tutkielmaa. Simojoki perusti vielä riihimäkeläisen gospel-kuoro EtCeteran (1992). Kuoroissa ja yhtyeissä Simojoki toimi sävellys- ja sanoitustyönsä ohella. Pekka Simojoki 2015.

¹⁰⁹ Simojoki 2015. Nyman 2015.

¹¹⁰ Paul Simon teki *Graceland*-levyllä yhteistyötä monien eteläafrikkalaisten muusikoiden kanssa. Yksi yhteistyökumppaneista oli Ladysmith Black Mambazo –mieskuoro, joka nousi maailmanmaineeseen

mielenkiinnon eteläafrikkalaista musiikkia ja muusikkoja kohtaan.¹¹¹ Nyman on toiminut freelance-muusikkona, sovittajana ja tuottajana etenkin kristillisten esiintyjien ja yhteistyökumppaneiden kanssa. Hän on myös muun muassa ollut mukana toimittamassa virsikirjan lisävihkoa vuonna 2016 ja muita laulukirjoja sekä sovittanut niitä varten niin vanhoja virsiä kuin uusia hengellisiä laulujakin¹¹².

Simojoki ja Nyman muistelevat, että johtajan vaihdos tapahtui sujuvasti ja liukuvasti muutamien kuukausien aikana vuonna 1990¹¹³. Nurmisen seminaaritutkielma sijoittuu juuri johtajan vaihdoksen aikoihin. Nurminen haastatteli tuolloin Nymania ja haastattelusta käy ilmi, että Nymanilla oli selkeä tavoite harjoituttaa bändiä yhä enemmän ja saada koko ryhmän toiminta entistä sitoutuneemmaksi ja ammattimaisemmaksi. Nyman ja Simojoki olivat yhdessä myös jo ennen johtajan vaihdosta visioineet Jakarandasta nuorien gospelmuusikkojen ja mahdollisesti myös tulevaisuuden lähetystyöntekijöitten kasvualustaa. Nurmisen mukaan he toivoivat, että Jakarandassa nuoret kyvyt voisivat kehittää valmiuksiaan muusikkoina ja samalla toimia lähetysaatteen hyväksi.¹¹⁴ Nyt 35 vuotta myöhemmin voi todeta, että Nymanin ja Simojoen visio on toteutunut. Jakarandassa on vuosikymmenten varrella ollut mukana iso joukko musiikin opiskelijoita ja ammattilaisiksi tulleita sekä toisaalta useita lähetystyöhän lähteneitä henkilöitä.

Soinnin laajeneminen 1990-luvulla

Nymanin johdolla kuoron ja yhtyeen harjoittelu tuli entistä tavoitteellisemmaksi. Nyman toimi ryhmän taiteellisena johtajana. Yhtyesoitossa ja yhtyelaulamisessa kehityttiin edelleen, samoin uudet kappaleet ja äänitykset loivat eteenpäin menemisen henkeä ryhmässä. Samaan aikaan maailmanpolitiikassa tapahtui tiettyjä myönteisiä asioita, kuten Namibian itsenäistyminen (vuonna 1990) sekä Etelä-Afrikassa

yhteistyön seurauksena. A cappella -kuoro esittää perustajansa Joseph Shabalalan johdolla zulu-heimon perinteestä nousevia lauluja, kaivosmiesten lauluja ja vapauslauluja. Vuoden 1986 yhteistyön Simonin ja eteläafrikkalaisten muusikkojen välillä teki erittäin merkittäväksi Etelä-Afrikan silloinen apartheid-politiikka. *Graceland* palkittiin vuonna 1987 parhaana levynä Grammy-palkinnolla. *Graceland* 2014. Ladysmith Black Mambazo 2014.

¹¹¹ Nyman 2014.

¹¹² Nymanin säveltämä virsi on virsikirjassa nro 902b 'Jumalamme, suuruuttasi'. Virsikirjan lisävihko 2016. Nyman, Pekka & Nyman, Ilona (toim.) 2002. Nyman, Pekka et al. (toim.) 1994.

¹¹³ Nyman 2015. Simojoki 2015.

¹¹⁴ Nurminen 1990, 21.

rotuerottelun lopettaminen ja vapaat vaalit (vuonna 1994). Jakarandan ensimmäinen Afrikan-matka vuonna 1993 sijoittui samoihin aikoihin näiden eteläisen Afrikan ihmisten elämää mullistavien tapahtumien kanssa.

Jo ennen johtotehtävään tarttumistaan Nyman oli Nurmisen mukaan kokenut innostavana haasteena ryhmän musiikillisen johtamisen, mutta teologisen puolen hoitamiseen hän toivoi ryhmäläisten apua¹¹⁵. Arvioin, että ryhmän ensimmäisinä toimintavuosina hengellisyydellä ja jäsenten teologisilla näkemyksillä ja niiden eroilla oli suurempi painoarvo ryhmän elämässä kuin myöhemmin vuosina tai nykypäivänä¹¹⁶.

Tanssin vahvempi rooli 2000-luvulla

Liikkuminen ja tanssiminen olivat Jakarandan esiintymisissä melko vapaamuotoisia ja suunnittelemattomia elementtejä alkuvuosina. Tosin tietyissä afroissa ja muutamissa bändisäestyksellisissä kappaleissa oli tietyt käsiliikkeet ja askeleet, jotka kuorolaiset pyrkivät tekemään yhtenäisesti¹¹⁷. Esiintymis- ja opintomatka eteläiseen Afrikkaan vuonna 2001 oli näkemykseni mukaan jossain määrin käännekohta tanssimisen suhteen. Afrikkalaista tanssia harrastaneena kuvittelin matkalle lähtiessäni, että pääsisin näkemään ja mukaan tanssimaan monenlaisia tansseja. Matkan aikana yllätyin siitä, miten staattisia kuorojen esiintymiset olivat. Erityisesti varsinaiset esityskappaleet laulettiin vakaasti ja hartaasti paikallaan seisten, jopa katseet lattiaan tai kattoon luotuina. Matkalla tapaamamme suomalaiset lähetystyöntekijät selittivät, että tässä tavassa näkyy suomalaisen ja saksalaisen lähetystyön tuomat vaikutteet ja näkemykset 1900-luvun alkupuolelta ja puolivälistä. Tanssia pidettiin tuolloin sopimattomana, jopa taputusten koettiin häiritsevän seurakunnan kokoontumisia. Myös rumpujen soitto oli

¹¹⁵ Nurminen 1990, 20.

¹¹⁶ Päättelen, että alkuvuosien teologiseen linjaan ryhmän sisällä on ollut syynä Suomen Raamattuopiston opiskelijoitten suuri edustus alkuvaiheissa. Suomen Raamattuopiston opetus ja teologia painottuvat niin sanottuun viidesläiseen herätyskristillisyyteen eli teologinen linja on jokseenkin konservatiivinen. Olen itse vuodesta 1997 lähtien arvioinut musiikkiryhmän teologisen linjan taas hyvin turvallisiksi, sallivaksi ja avaraksi. Hengellisyys on mukana kaikessa toiminnassa: laulujen sanoissa, toiminnan *missiologisessa* (missiologia tarkoittaa kristillisten kirkkojen lähetystyötä koskevaa teologiaa) painotuksessa, yhteistyössä SLS:n kanssa, ryhmän yhteisenä hiljentymisenä ja lyhyenä rukouksena ennen konsertin aloitusta sekä useiden jäsenten työn kautta. Kuitenkaan kokemukseni ja havaintojeni mukaan kenenkään hengellisyydestä tai uskonnollisista näkemyksistä ei kysellä eikä niistä tarvitse tehdä tiliä toisille, vaan hengellisyys on arkista ja maanläheistä, toisaalta myös ääneen määrittelemätöntä ja sanoittamatonta.

¹¹⁷ 1990-luvun lopulla tiettyjä koreografioita oli esimerkiksi ”afroissa” 'Halleluja, pelo tsa rona', 'We mama', 'Malizwe' ja 'Sivele Golgotha' sekä bändisäestyksellisissä kappaleissa 'Kaikki kansat', 'Tahdon olla niinkuin Jakaranda', 'Mayenziwe' sekä 'Saa iloita'.

torjuttavaa, sillä se liitettiin pakanallisuuteen.¹¹⁸ Pelkonen muistelee, miten vuoden 2001 matkan aikana musiikkiryhmäläisille tultiin ihmettelemään sitä, että vieras kuoro tulee kirkkoon esittämään musiikkia rumpujen kanssa, niin kuin heidän itsensä se pitäisi tehdä¹¹⁹. Agawu lisää, että eri maissa ja eri tunnustuskunnissa on 2000-luvulla erilaisia suhtautumistapoja rumpujen soittoon ja tanssimiseen. Joissakin kirkkokunnissa pidetään arvossa vain eurooppalaista kirkkomusiikkia, toisissa puolestaan käytetään rumpuja, tanssimista ja länsimaisia sähköisesti vahvistettuja soittimia niin sanotun ylistysmusiikin rinnalla.¹²⁰

Vuoden 2001 matkan aikana näimme, että vaikka esityskappaleet laulettiinkin paikallaan seisten, matkalla penkeistä esiintymislavalle ja takaisin kuorot lauloivat chorus-lauluja ja askelsivat niiden tahdissa rytmikkäästi tietyin askelkuvioiden. Toisaalta se liikekieli, jota liikkuesssa käytettiin, poikkesi paljon siitä, mitä odotin näkeväni¹²¹. Tapaamamme kirkkokuorot Botswanassa ja Namibiassa liikkuvat esiintyessään niin, että vartalon liikkeet olivat verraten pieniä ja liike tapahtui lähinnä jaloissa. Toisaalta musiikin rytmi näytti elävän laulajien vartaloissa, muun muassa hartioissa ja käsivarsissa varsin hienovaraisilla tavoilla.

Vuoden 2001 matkan aiheuttama hämmennys tanssin roolista ja liikekielestä niissä konteksteissa, joista olimme nähneet aavistuksen, kuitenkin kanavoitui Suomeen palattuamme vähitellen kasvavaksi innoksi tanssia ja liikkua yhtenäisemmin ryhmän esiintymisissä. Jotkut jakarandalaiset alkoivat myös harrastaa afrikkalaista tanssia. Vuonna 2002 Määtä aloitti pyynnöstä jopa uuden alkeistason avoimen ryhmän, jonka

¹¹⁸ 1900-luvun jälkipuoliskolla eri tunnustuskuntien lähetystyöntekijät ovat pyrkineet kontekstualisoimaan sekä lähetysteologiaa että paikallista seurakuntaelämää. Tästä esimerkkeinä ovat muun muassa SLS:n tukemat Thaimaan, Etiopian, Namibian ja Senegalin luterilaisten kirkkojen hankkeet ottaa käyttöön perinteiset sävelmät jumalanpalvelusliturgiassa. Kirkkojen omaa kontekstualisointityötä ovat olleet tukemassa SLS:n lähetteinä esimerkiksi Sakari Löytty Namibiassa, Jaakko Löytty Senegalissa 1990-luvulla ja Markku Keski-Mäenpää Etiopiassa. Löytty 2013. Airas 2015. Laakso 2015.

¹¹⁹ Pelkonen 2015.

¹²⁰ Agawu 2003, 11.

¹²¹ Tunsin itse herättäväni kainostelevaa, mutta myönteistä huomiota joillakin paikkakunnilla silloin, kun uskaltauduin hieman keinuttamaan lanteitani joidenkin kappaleiden tahdissa. Esimerkiksi Oniipassa, Ambomaalla esiintymisemme jälkeen ryhmä paikallisen kirkkokuoron eri-ikäisiä naisia tuli ujoin kysymään, ”miten sinä sen teet, how do you do that”. Tilanteesta muodostui lämminhenkinen ja meitä kaikkia osallistujia huvittava hetki, kun näytin ja yritin englanniksi selittää, miten helppoa lanteiden keinuttaminen on. Sitten namibialaiset ja suomalaiset naiset yhdessä hihitellen harjoittelivat hieman kömpelösti omien vartaloidensa keinuntaa.

runkona oli kymmenkunta jakarandalaista. Kappaleisiin ja ”afroihiin” ruvettiin keksimään ja harjoittelemaan entistä suunnitellumpia askelia.¹²² Tanssimiseen ja koordinoitumpaan liikkumiseen suhtauduttiin tietääkseni myönteisesti, vaikka varmasti se herätti monenlaisia ajatuksia ja tunteita joidenkin laulajien ja yleisön parissa. Palaute yleisöltä oli pääosin kiittävää. Selkeää kielteistä palautetta musiikkiryhmä ei tietääkseni saanut, vaikka esiintymis- ja sen myötä tanssipaikkoina olivat monet kirkot ja kirkkojen kuorit¹²³ myös konservatiivisiksi tiedetyillä alueilla.¹²⁴

Musiikkiryhmän harjoituksiin ja konserttimatkoihin vaikutti 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä jonkin verran se, että useat ryhmäläiset saivat lapsia. Kaikkein kiireisin keikkatahti oli rauhoittunut 1990-lukuun verrattuna, mutta monien lasten hoitaminen ja kuljettaminen mukana keikkamatkoilla toi silti omat haasteensa koko ryhmän toimintaan. Jotkut ryhmäläiset jättäytyivät pois perheen kasvaessa tai muuttaessaan työn perässä toiselle paikkakunnalle. Moni ryhmän jäsenistä myös valmistui ammattiin, jolloin työelämä asetti reunaehdonsa tiiviille musiikkiharrastukselle.

Maahanmuuttajat ja neljännen sukupolven Jakaranda 2010-luvulla

Jakarandassa on ollut lähes koko toimintansa ajan kaikilla vuosikymmenillä joitakin maahanmuuttajataustaisia jäseniä. Suomen kansainvälistymisen myötä maahanmuuttajia on tullut lisää myös Suomen kirkko- ja tunnustuskuntien ja paikallisseurakuntien elämään. Nyman kertoo, että 2010-luvulle tultaessa hän otti tietoisesti tavoitteeksi

¹²² Vuonna 2002 Kaustisen kansanmusiikkijuhlilla esiintyessämme festivaaliareenalla ryhmällämme oli eräässä kappaleessa tanssisoolo, jossa muutama naispuolinen laulaja nousi kuororivistä esiin ja eteen tanssimaan. Vuonna 2005 pidetty 20-vuotisjuhlakonsertti oli erityinen siitäkin syystä, että konsertin alkupuoliskolla esitettiin joukko afroja eri ajoilta ja kaikissa näissä afroissa oli tietyt koreografiat koko kuorolla. Afrot esitettiin myös vapaammassa kuoromuodostelmassa muutaman overhead-mikrofonin vahvistamina, ilman mikrofonijalkoja, jotka seisottavat laulajat staattisemmin paikoilleen. Samassa juhlakonsertissa esitettiin myös pitkä länsiafrikkalaisen tanssin liikkeistä sommiteltu tanssisoolo. Tätä sooloa oli tanssimassa kuusi laulajanaista. Soolo kesti n. kaksi minuuttia ja siinä oli tehokas intensiteetin nousu kasvavien liikeratojen ja rumpusäestyksen kiihtyvän rytmin myötä.

¹²³ Kuori on nimitys kirkon etuosalle, jossa sijaitsee myös alttari eli kirkon keskeisin ja pyhin paikka. Kuori 2020.

¹²⁴ Yleisöpalautteissa mainittiin vain yhden kappaleen koreografiasta, että siinä jokin liike tuntui liian naiselliselta miespuolisten laulajien esitettäväksi. Jakarandan laulajat eivät juurikaan ääneen kyseenalaistaneet lisääntyvää liikkumista esiintymisissä. Voi lähinnä arvailla, onko joku laulajista kokenut liikkumisen ja sen harjoittamisen liian vaativaksi tai itselleen sopimattomaksi osaksi Jakarandan toimintaa.

kutsua maahanmuuttajamuusikkoja mukaan myös Jakarandan toimintaan. Tämän tavoitteen taustalla oli molemminpuolinen etu: auttaa maahanmuuttajia löytämään yhteisö musiikintekemiseen ja saada Jakarandan musiikkiin uusia ja innostavia vaikutteita eri taustoista tulevien jäsenten mukana. Jakarandan maahanmuuttajataustaiset jäsenet ovat olleet kotoisin Senegalista, Sierra Leonesta, Saksasta, Namibiasta, Botswanasta, Virosta, Kiinasta, Tansaniasta ja Keniasta.¹²⁵

Maahanmuuttajataustaisilta jäseniltään musiikkiryhmä on saanut ohjelmistoonsa lisää traditionaalisia lauluja jäsenten synnyinmaista sekä heidän säveltämäänsä, sanoittamaansa ja sovittamaansa uutta musiikkia. Jakarandan esiintymiseen on tullut lisää myös relevantteja tietoja kulttuurisista konteksteista, liikekielestä ja tanssista sekä oikeasta äänteiden ja sanojen lausumisesta. Myös entistä syvemmät tiedot laulujen kulttuurisesta merkityksestä tai lyriikkojen käännöksistä ovat olleet tärkeitä ja kiinnostavia. Jotkut jäsenet ovat myös kääntäneet joihinkin lauluihin lisää säkeistöjä omilla äidinkielillään. Uusia lauluja ryhmän ohjelmistoon on ryhmän jäsenten mukana tullut Botswanasta, Namibiasta ja Tansaniasta. Erityisesti tansanialaistaustainen muusikko, laulaja, tanssija ja lauluntekijä MuM Kasheshi Makena on tuonut ohjelmistoon omia kappaleitaan sekä opettanut oman maansa heimojen tansseja ja liikkumistapaa Jakarandan esiintymisiin¹²⁶. Itäafrikkalaiset vaikutteet ovat siis lisääntyneet 2010-luvulla Jakarandan ohjelmistossa. Tämä on tuonut kiinnostavaa, mutta haastavaa opeteltavaa ryhmäläisille esimerkiksi swahilin kielen ja uudenlaisen liikekielen harjoittelun muodossa sekä tiettyjen heimojen musiikkien erilaisten harmoniakäsitysten vuoksi.

Jakarandalaiset

Nymanin arvion mukaan Jakarandassa on ollut mukana vuosien varrella lähes 300 laulajaa ja soittajaa. Jotkut jäsenet ovat mukana puoli vuotta, jotkut ovat olleet mukana lähes kolmekymmentä vuotta.¹²⁷ Sunnarborg kertoo, että ensimmäiset jakarandalaiset olivat pääsääntöisesti teologian opiskelijoita, nuorisotyön opiskelijoita Suomen

¹²⁵ Nyman 2015.

¹²⁶ Kasheshi Makenan säveltämiä ja sanoittamia swahilinkielisiä kappaleita Jakarandan ohjelmistossa ovat mm. 'Halleluja, msifuni' ja 'Mwema wa Bwana'. Hänen opettamiaan traditionaalisia lauluja Tansaniasta ovat mm. 'Asante Mungu' ja 'Mfaniyeni mwenyesi'.

¹²⁷ Nyman 2015.

Raamattuopistolta ja muita musiikinharrastajia. Muutamassa vuodessa joukkoon liittyi kuitenkin myös musiikinopiskelijoita sekä laulajiksi että soittajiksi¹²⁸. Sunnarborgin mukaan 1990-luvun alkuvuosina ryhmä saavutti sellaisen musiikillisen tason, että se houkutteli mukaan myös musiikin ammattilaisia ja musiikinopiskelijoita. Laulajat pyrkivät mukaan kuoroon koelaulujen kautta ja koelauluissa kävi paljon ihmisiä. Monesti koelauluissa yhtenä tehtävänä oli opetella oman äänialan mukainen stemma johonkin ”afroon” korvakuulolta ja laulaa sitä kuorolaisista muodostetun kvartetin mukana. Kuoron maksimikokoa rajasi äänentoiston puitteet; kuorolaiset on mikitetty 80-luvulta lähtien sähköisesti vahvistetuilla keikoilla kahdeksalla mikrofonilla. Sunnarborg toteaa, että 1990-luvun loppua kohden koelauluissa kävijöiden määrä väheni muun muassa siksi, että maailmanmusiikkibuumi alkoi mennä ohi.¹²⁹

Joku ryhmän jäsenistä toimii aina joitakin vuosia kerrallaan ryhmän sihteerinä¹³⁰. Sihteerin tehtäviin kuuluu myydä konsertit eri seurakuntiin ja tilaisuuksiin, hoitaa mainostus ja yhteydenpito konserttien tilaajiin, hoitaa keikkamatkojen käytännön järjestelyt, kuten keikkasopimukset, bussikuljetukset, majoitukset, ruokailut, aikataulut ja rahaliikenne. Jakarandan sihteerin tehtävä on siis ollut varsin työntäyteinen erityisesti kiireisempinä vuosikymmeninä. 1990-luvulla valtaosa jakarandalaisista oli perheettömiä opiskelijoita, joiden aikataulut sallivat tiiviin osallistumisen. 2000-luvun lopulla ja 2010-luvulla sihteerin töitä saattoi tehdä kaksi ryhmäläistä yhdessä tai vuorotellen. 2010-luvulla keikkamyyjänä saattoi toimia vielä joku kolmas ryhmän jäsen. Laakso

¹²⁸ Lyömäsoittajina musiikkiryhmässä ovat vuosien varrella toimineet Kivimäen ja Nymanin lisäksi Mikko Taipale, Petri Toivanen, Suikki Jääskä, Laura Murtomaa, Tommi Nurminen, Tuomo Huhdanpää, Juhana Rikkinen, Tuomas Merilahti ja Kasheshi Makena. Basistina ovat toimineet Juha Antturi, Anssi Airas, Marko Kylväjä, Matti Rantala, Taneli Helminen ja Severi Laakso. Kitaroita ovat vuosien aikana soittaneet Ilkka Kalliokoski, Markus Holli, Heikki Päättälä, Ville Nurmi, Make Perttilä, Totti Toivonen, Antti Vuori ja Heikki Hackman. Poikkihuilua konserteissa ovat soittaneet Markus Bäckman, Maria Laakso ja Johannes Sippola. Saksofonia ovat soittaneet Markus Bäckman, Markku Pihlaja ja Antti Vuori. Viulua keikoilla ovat soittaneet Essi Suontama ja Päivi Kaihlanen. Nyman ja Huhdanpää ovat soittaneet konserteissa myös vibrafonia ja marimbaa, ohjelmistosta riippuen. Ulla-Sisko Jauhiainen on soittanut 20-kielistä kanteletta kappaleissa, jotka on sovitettu kalimban ja kuoron kanssa esitettäväksi. Konserteissa ja äänityksissä on ollut lisäksi lukuisia vierailevia muusikoita, muun muassa saksofonisti ja huilisti Pentti Lahti on tehnyt musiikkiryhmän kanssa yhteistyötä vuodesta 2000 lähtien. Tiedot muusikoista on koottu levyjen kansitiedoista, Nymanilta 27.11.2015 ja tekijän tiedoista. Nyman 2015.

¹²⁹ Sunnarborg 2015.

¹³⁰ Sihteerinä ovat toimineet Tuula Sunnarborg, Jyrki Markkanen, Kirsimari Pohjanheimo, Annamari Tuomela, Kristiina Aatsinki, Jouni Palmu, Anna Rikkinen, Eveliina Rämö, Maria Järviniitty, Satu Moilanen Merja Titus, Vilma Järviluoma ja Sanna Lampinen. Sihteerien rinnalla konserttien ohjelmiston kirjanpidosta ja kappaleiden Teoston esitysilmoituksista huolehti 1990-luvulta vuoteen 2000 asti Anssi Airas.

kertoo, että 1990-luvulla joku ryhmäläisistä toimi myös nuotistonhoitajana ja harjoitustoiminta oli järjestelmällisesti organisoitua ja kurinalaista¹³¹.

3.4. Jakarandan ohjelmisto

Simojoki kertoo, että hänen ajatuksenaan alusta alkaen oli yhdistää kuoron ohjelmistoon eteläafrikkalaisia vapauslauluja, Namibian kristittyjen hengellisiä lauluja ja omia laulujaan. Hän kuvaa, että ryhmäläiset ymmärsivät hyvin, etteivät he koskaan täysin osaisi tehdä afrikkalaista musiikkia eikä tarkoitus ollutkaan niin sanotusti leikkiä afrikkalaisia. ”Imetään afrikkalaisuudesta niitä hyviä asioita, mitä voidaan käyttää täällä Suomessa”, Simojoki kuvaa alkuvuosien tavoitteita. Hän käsittää afrikkalaisuudesta lainatuiksi piirteiksi laulamisen ilon, spontaaniuden, rentouden, osallisuuden ja yhteisöllisyyden. Tärkeintä oli kuitenkin tehdä hyvää musiikkia, oli vaikutteet sitten mistä tahansa.¹³²

Simojoella oli vahva halu kirjoittaa omaa musiikkia. Hän on ollutkin hyvin tuottelias lauluntekijä sekä omille kokoonpanoilleen että muissa produktioissa. Alkuvuosina 1980-luvulla Jakarandan ohjelmiston toisen puolen muodostivat Simojoen yksin tai yhdessä Anna-Mari Kaskisen kanssa tekemät suomenkieliset kappaleet. Nymanin sävellystuotanto on kuitenkin jokseenkin saman suuruinen ohjelmistossa. Jo 1980-luvulta lähtien myös muut musiikkiryhmän jäsenet ovat tehneet Jakarandalle musiikkia. Myös eri Afrikan maista kotoisin olevat säveltäjät, lauluntekijät tai kuoronjohtajat ovat tehneet Jakarandan ohjelmistossa olevia kappaleita. Eri eteläisen Afrikan maista peräisin olevat traditionaaliset laulut ovat tärkeä osa Jakarandan ohjelmistoa konserteissa ja myös äänityksissä.

Jakarandan ohjelmiston kokoamisessa olen käyttänyt apunani kahta Anssi Airakselta saamaani kappalelistaa vuosilta 1998 ja 2000. Lisäksi olen koonnut ohjelmistoa Nymanin antamista tiedoista, levyjen kansilehdistä, nuoteista sekä omista tiedoistani.

¹³¹ Laakso 2015.

¹³² Simojoki 2015.

Ohjelmiston jokseenkin kattava, vaikka epätäydellinen lista on tämän tutkielman liitteenä (liite 2). Lähes kaikkien kappaleiden osalta tiedetään, mistä maasta laulu on peräisin. Useissa kappaleissa on merkitty muistiin myös laulun kieli tai heimo, jonka perinteeseen laulu kuuluu. Puuttuvien tietojen osalta sain apua kielten tunnistamisessa David Titukselta. Liitteenä olevassa kappalelistassa olen luokitellut laulut kolmeen ryhmään: 1) bändikappaleisiin, jotka soittajat ja kuoro esittävät yhdessä, 2) ”afroihin”, jotka laulajat esittävät lyömäsoittajien kanssa ja 3) jouluohjelmistoon.

Ohjelmiston listauksessa on kaikkiaan 195 kappaletta. Näistä 88 laulua on koko musiikkiryhmän yhdessä esittämiä kappaleita, 67 lauluista on ”afroja” ja jouluohjelmistoa on 40 kappaleen verran. Pekka Simojoki on tehnyt Jakarandan kappaleista 29 laulua, joista joululauluja on 6, mutta ei yhtään ”afroa”. Pekka Nyman on säveltänyt Jakarandalle 30 laulua. Näistä yhtyeen kanssa esitettäviä on 20 ja joululauluja 8. ”Afroja” eri maista on 78 kappaletta. Näistä yhtyeen kanssa esitettäviä kappaleita on 14, laulajien ja lyömäsoittajien kesken esitettäviä kappaleita on 56 ja jouluohjelmistoon kuuluu 8 traditionaalista tai siihen tyyliin sävellettyä laulua. Muiden lauluntekijöiden kappaleita on yhtyeohjelmistossa 31 laulua, ”afroissa” 9 laulua. Joululauluja muilta lauluntekijöiltä on Jakarandan ohjelmistossa 18 kappaleen verran. Kaiken kaikkiaan muiden lauluntekijöiden tuotantoa on Jakaranda esittänyt 58 kappaleen verran 35 vuoden aikana, Voi sanoa, että Simojoki on ollut tuottelias lauluntekijä myös Jakarandalle. Nymanin sävellystyö on monipuolista ja sijoittuu pidemmälle aikavälille.

Taulukko 1: Jakarandan ohjelmiston luokittelu sävelmien perusteella

Säveltäjä	Bändikappaleet	”Afrot”	Joululaulut
Pekka Simojoki	23	-	6
Pekka Nyman	20	2	8
Traditionaalinen laulu	14	56	8
Joku muu lauluntekijä	32	9	18
Yhteensä	88	67	40

”Afrot”

Jakarandan ”afrot” eli traditionaaliset laulut ovat peräisin muun muassa Namibiasta, Botswanasta, Angolasta, Etelä-Afrikasta, Zimbabwesta, Tansaniasta ja Sambiasta. Jakaranda on omaksunut ”afroja” ohjelmistonsa esimerkiksi yhteisissä musiikkityöpajoissa botswanalaisten, namibialaisten ja eteläafrikkalaisten kuorojen tai kuoronjohtajien kanssa. Ohjelmistoon on otettu myös eri Afrikan maissa asuvien lauluntekijöiden kappaleita. Jotkut kappaleet ovat tilaustöitä Jakarandalle. ”Afroja” on tullut Jakarandan ohjelmistoon myös muiden väylien, esimerkiksi henkilökohtaisten kontaktien, nauhoitusten¹³³ ja lauluviikkojen kautta. Nyman on myös säveltänyt jonkin verran ”afroja” Jakarandan ohjelmistoon eteläisen Afrikan chorus-tyyliin¹³⁴. ”Afrot” lauletaan useimmiten ilman bändisoittimia, a cappella tai vain djembe- ja shaker-säestyksellä. Esityskielinä Jakarandalla ovat laulujen alkuperäiskielet, muun muassa oshindonga, kwanyama, setswana, sesotho, shona, swahili, zulu ja xhosa.¹³⁵ Joissakin ”afroissa” yksi tai useampi säkeistö on myös käännetty suomeksi tai toiselle afrikkalaiselle tai eurooppalaiselle kielelle¹³⁶.

Pelkonen ja Turunen muistelevat, että jotkut ryhmäläiset olisivat mielellään laulaneet vain ”afroja”, mutta toteavat myös, että konsertti ei voi koostua pelkistä ”afroista”, sillä niitä on todennäköisesti hauskempi laulaa itse kuin kuunnella toisten laulamana.¹³⁷ ”Afrot” vierailta kielellä laulettuina kävisivät ennen pitkää yksitoikkoisiksi. Kuitenkin Jakaranda on esiintymistilanteesta ja tilaajan toiveesta riippuen esittänyt konserteissa ja lyhyemmissä esiintymisissä myös pelkkiä ”afroja” tai vain tietystä maasta peräisin olevia traditionaalisia lauluja. Joissakin esiintymistilanteissa on ollut tarpeen laulaa vain sekulaareja lauluja, silloin ”afroista” koostettu ohjelma on ollut myös sopiva. Tällöin ohjelma on sisältänyt muun muassa häälauluja, työlauluja tai rakkauslauluja ilman

¹³³ Esimerkiksi Jakarandan ohjelmistoon tullut traditionaalinen laulu ’Ikhaya lam’ Botswanasta on tullut tietoon siten, että rouva Mmoleka Brooks on lähettänyt kappaleen laulettuna kännykän ääniviestillä Nymanille. Brooks ja Nyman olivat tutustuneet yhteistyön merkeissä Jakarandan esiintymismatkan aikana vuonna 2001.

¹³⁴ Laakso arvioi, että 2000-luvun vaihteessa ”afroja” oli ohjelmistossa ehkä hieman aikaisempaa vähemmän. Hän muistelee, että 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä Nyman ryhtyi säveltämään kappaleita myös chorus-tyyliin. 2010-luvulla on kuitenkin ohjelmistoon tullut myös lukuisia uusia ”afroja” muun muassa Botswanasta ja Tansaniasta. Laakso 2015.

¹³⁵ Nyman 2015.

¹³⁶ Yksittäisiä suomenkielisiä säkeistöjä sisältäviä kappaleita ovat mm. laulut Hey wena, Olye, Nanti iThemba ja Mwokosi Yesu.

¹³⁷ Pelkonen 2015. Turunen 2015.

hengellistä sanomaa.

Pekka Nyman lauluntekijänä, säveltäjänä, sovittajana ja tuottajana

Nyman alkoi säveltää ja sanoittaa musiikkia Jakarandalle jo 1990-luvun taitteessa. Samoin hänen merkityksensä kappaleiden sovittajana kuorolle ja bändille on suuri. Nyman on toiminut myös tuottajana valtaosassa Jakarandan äänitteistä yksin tai yhdessä jonkun toisen kanssa. 2000-luvulla Nyman alkoi säveltää yhä enemmän kappaleita chorus-tyyliin. Hän sanoitti säveltämänsä ”afrot” Raamatun erikielisillä teksteillä. Tällaisia kappaleita on erityisesti levyllä *Nuru* (2008). Toisaalta hän on sanoittanut ja säveltänyt myös paljon eri tyyliä suomenkielisiä kappaleita ja joululauluja. Nyman on säveltänyt melodian useisiin muiden lauluntekijöiden tekemiin teksteihin. 2010-luvulla hänen yhteistyönsä erityisesti Timo-Matti Haapiaisen ja Jaakko Löytyn kanssa on tuonut lukuisia kappaleita Jakarandan ohjelmistoon.

Jakarandan kappaleiden sovituksista valtaosa on Nymanin tekemiä. Hän alkoi tehdä kappaleiden sovituksia jo 1980-luvun lopulla ennen johtajavaihdosta. Vetovastuun siirryttyä hänelle ovat useimmat sovitukset hänen käsialaansa, erityisesti suomalaisten lauluntekijöiden kappaleiden osalta. ”Afroissa” laulutraditio on yleensä niin vahva, että sovituksista ei kannata muuttaa. Nyman on kuitenkin sovittanut kuorolle ja yhtyeelle joitakin vanhoja, tuttuja ”afroja”. Simojoki mainitseekin ihailevansa Nymanin uudelleen sovittamia ”afroja”¹³⁸.

Muut lauluntekijät

Sunnarborg kertoo, että Jakarandan omista riveistä nousi Simojoen ja Nymanin ohella muitakin lauluntekijöitä, joiden kappaleita otettiin Jakarandan levyille ja ohjelmistoon¹³⁹. Myös musiikkiryhmän ulkopuolisten lauluntekijöiden kappaleita on Jakarandan ohjelmistossa useita¹⁴⁰. Nyman on Jakarandan taiteellisena johtajana valinnut ryhmän ohjelmistoon varsin monen tyyliä kappaleita ja antanut tilaa

¹³⁸ Simojoki 2015.

¹³⁹ Sunnarborg 2015. Muita jakarandalaisia lauluntekijöitä ovat olleet muun muassa Hesse Päättalo, Make Perttilä, Totti Toivonen, Timo-Matti Haapiainen, Kasheshi Makena, Antti Vuori, Pasi Heikkilä, Mirja-Leena Nieminen ja Heikki Hackman.

¹⁴⁰ Jakarandan kappaleita ovat säveltäneet ja sanoittaneet myös esimerkiksi Jaakko Löytty, Sakari Löytty, Jarkko Maukonen, Anna-Mari Kaskinen, Pasi Hieta ja Juha Jokela. Jokelan sanoittamia kappaleita on useita *Päällä Afrikan maan* -levyllä.

muillekin lauluntekijöille.

Muiden musiikkikulttuurien kappaleet

Airaksen ja Turusen mukaan Jakaranda on esittänyt Afrikan ohella muidenkin maanosien laulumusiikkia satunnaisesti, esimerkiksi Suomen Lähetysseuran jokakesäisillä Lähetysjuhlilla ja juhlamessuissa.¹⁴¹ Samoin vuosittaiset joulukonsertit tekevät poikkeuksen Jakarandan tavanomaiseen ohjelmistoon. Joulukonserteissa on ollut mukana myös Latinalaisen Amerikan musiikkiperinteen mukaan sovitettuja ja esimerkiksi espanjaksi laulettuja lauluja. Jakarandan ensimmäinen joululevy *Lapsi ja tähti* (1991) sisältää useita tähän tyyliin sovitettuja kappaleita. Toinen joululevy *Valoksi maailmaan* (2014) jatkaa jossain määrin latinalaisamerikkalaista teemaa nimikappaleellaan. Samoin *Päällä Afrikan maan* -levyllä (1995) olevan kappaleen 'Olet vapaa' sovitukset tuo mieleen latinalaisamerikkalaisen musiikin. Tässä ja muutamissa jouluohjelmiston kappaleissa sointiin väriä antaa *charango*¹⁴².

3.5. Jakarandan konsertit ja levytykset

Jakarandan toimintavuosi rytmittyy siten, että harjoitukset ja esiintymiset alkavat syksyisin yliopiston ja oppilaitosten lukuvuoden alkamisen myötä.¹⁴³ Joukonsernit ovat olleet joka vuotinen perinne vuodesta 1988 lähtien. Joulukonsertit järjestetään SLS:n Lähetyskirkossa kahtena peräkkäisenä iltana, sillä kaikki konserttivieraat eivät muuten mahtuisi melko pieneen kirkkotilaan. Jakaranda on ollut varsin monena vuonna esiintymässä kesäkuun alkupuolella SLS:n Lähetysjuhlilla. Lähetysjuhlien jälkeen musiikkiryhmä on ollut kesälomalla harjoitus- ja konserttitoiminnasta. Joinakin kesinä

¹⁴¹ Airas kertoo, että eri maanosien lauluista koostuvan erään ohjelmiston epäviralliseksi lempinimeksi annettiin ”Sävel kiertää maailmaa”. Turunen luettelee, että tietyissä erityistilanteissa Jakaranda esitti musiikkia esim. Israelista, Aasiasta ja Etelä-Amerikasta. Airas 2015. Turunen 2015.

¹⁴² Charango on eteläamerikkalainen, erityisesti Andien alueen pienehkö luuttusoitin. Charangoja on tehty perinteisesti vyötiäisen selkäpanssarista tai kalebassin kuoresta, mutta nykyään ne rakennetaan eri puulajeista. Charangossa on kymmenen kieltä, jotka tavallisesti viritetään viiteen säveleen. Kaksoiskielet viritetään sävelten oktaaveihin. Charango 2015.

¹⁴³ Syksyn, talven ja kevään aikana harjoituksia pidetään edelleen kerran viikossa. Harjoitustilana toimi alusta lähtien syksyyn 2015 saakka Lähetyskirkko tai jokin Lähetystalon saleista. Syksystä 2015 alkaen harjoitukset on pidetty SLS:n tanssisalissa Pitäjänmäellä ja vuodesta 2018 lähtien satunnaisesti myös SLS:n uudella toimistolla Länsi-Pasilassa.

Jakaranda on tosin esiintynyt yksittäisissä konserteissa, esimerkiksi Rauman pitsiviikkojen (2015) ja Kaustisen kansanmusiikkijuhlien yhteydessä (2002, 2019).

Nurmisen mukaan Jakarandan konserttitahti oli varsin tiheä jo 1980-luvulla¹⁴⁴. 1990-luvun puolivälissä ja loppupuolella Jakaranda esiintyi vuosittain noin 60 konsertissa. Keikkoja oli myyty eri puolille Suomea keskimäärin yhtenä viikonloppuna kuukaudessa. Keikkojen tilaajina olivat tavallisimmin seurakunnat eri puolilla Suomea. Maailmanmusiikkibuumin aikana 1990-luvulla keikkoja oli usein myös hengellisen genren ulkopuolella, esimerkiksi Maailma kylässä -festivaaleilla, Etelä-Afrikan suurlähetystön ja Suomi-Namibia -seuran tilaisuuksissa sekä matkatoimistojen asiakasilloissa. Sunnarborg ja Turunen muistelevat, että 1990-luvulla Jakarandalle oli mahdollista keikkailla näin paljon seurakuntien hyvän taloudellisen tilanteen vuoksi ja myös siksi, että suurin osa ryhmäläisistä oli opiskelijoita ja vain muutamilla jäsenillä oli lapsia¹⁴⁵. Vilkkaimpina vuosina keikkamatkoille lähdettiin perjantaisin aamupäivällä. Ensimmäinen konsertti oli perjantai-iltana. Toinen konsertti oli lauantaina jossakin muussa kaupungissa tai pitäjässä. Sunnuntaina Jakaranda oli usein mukana jälleen uuden paikkakunnan aamujumalanpalveluksessa ja iltapäivällä omassa konsertissa. Musiikkiryhmä on tehnyt myös useita noin viikon kestäviä esiintymismatkoja Pohjois-Suomeen. Tällöin Jakaranda on esiintynyt kirkoissa ja koulukonserteissa muun muassa Ylitorniossa, Pellossa, Rovaniemellä, Sodankylässä, Inarissa, Ivalossa ja Utsjoella. Esiintymismatkoilla musiikkiryhmäläiset ja äänentoisto ovat kulkeneet vuodesta 1987 lähtien inkoolaisen Lundströmin linjojen bussien kyydissä. Bussinkuljettajana keikkamatkoilla on ollut useimmiten Rolf Lundström. Majoitus viikonloppujen keikkamatkoilla on ollut tavallisimmin seurakuntien leirikeskuksissa. Tällaisten keikkaviikonloppujen lisäksi Jakarandalla on yksittäisiä esiintymisiä myös pääkaupunkiseudulla ja eteläisessä Suomessa.

Seurakuntien taloudellisen tilanteen ja kristillisen musiikki- ja nuorisokulttuurin pirstaloituessa Jakarandan vuosittaisten konserttien lukumäärä on vähentynyt koko 2000-luvun ajan. Nyman arvioi, että 2010-luvulla esiintymisiä on ollut noin 30

¹⁴⁴ Nurminen 1990, 11.

¹⁴⁵ Sunnarborg 2015. Turunen 2015.

vuosittain. Varsinaisia konsertteja järjestetään edelleen eri puolilla Suomea, mutta niiden lisäksi musiikkiryhmä on ollut pitämässä myös musiikkityöpajoja esimerkiksi seurakuntien kuoroille sekä toteuttanut jumalanpalvelusmusiikkeja eri seurakunnissa. Musiikkityylistä ja Jakarandan maineesta johtuen messut ja tilaisuudet ovat usein liittyneet kansainväliseen teemaan.¹⁴⁶

Jakaranda esiintyi ulkomailla jo alkuvuosinaan. Sunnarborg ja Nurminen kertovat, että vuosina 1985, 1987 ja 1988 musiikkiryhmä teki esiintymismatkat Ruotsiin. Vuonna 1987 esiinnyttiin lisäksi Hollannissa de Bronin gospelmusiikitapahtumassa. Vuonna 1989 toteutettiin ensimmäinen pidempi konserttimatka. Tämä matka oli kolmiviikkoinen ja suuntautui Thaimaahan, Taiwanille ja Hong Kongiin. Näissä maissa käytiin vierailulla paikallisten luterilaisten kirkkojen ja Suomen Lähetyseuran lähettien luona. Sunnarborg muistelee, että matka oli antoisa, mutta raskas tiiviin keikkailun takia.¹⁴⁷ Vuonna 1990 Jakaranda teki esiintymismatkan Neuvosto-Viroon. Lisäksi esiintymismatkoja tehtiin vuosina 1995 Saksaan, 1998 Ruotsiin, 2000 Viroon ja 2006 Unkariin.¹⁴⁸ Jakarandan kolmesta pitkästä esiintymismatkasta eteläiseen Afrikkaan kerrotaan tarkemmin luvussa 3.6.

Kotimaan konserttien ja ulkomaisten esiintymismatkojen ohella Jakaranda on ollut mukana myös yhteistyöproduktioissa. Simojoen ja Kaskisen yhteistyönä syntyi vuoden 1993 Lähetyseuran PLUS-festivaalille gospel-oratorio *Suola*.¹⁴⁹ Heidän yhteistyönään syntyi vuonna 2011 musikaali *Onnen vuori*, jossa Jakaranda oli myös mukana. *Onnen vuori* suunniteltiin jatko-osaksi suuren suosion saaneelle *Liekit*-musikaalille. Vuosina 2010 ja 2011 Jakarandan laulajat olivat mukana Jaakko Löytyn ja Pekka Simojoen yhteisessä hyväntekeväisyysprojektissa, jossa levyn ja konserttikiertueen avulla kerättiin varoja namibialaisen Onandjokwen sairaalan kunnostamiseen.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Nyman 2015.

¹⁴⁷ Nurminen 1990. Sunnarborg 2015.

¹⁴⁸ Sunnarborg 2015. Pekka Simojoki 2015.

¹⁴⁹ *Suola*-produktiossa olivat Jakarandan lisäksi mukana musiikkiryhmät Amani ja Furaha, jotka ovat paljolti samantyyliisiä ryhmiä kuin Jakarandakin. *Suola*-oratoriossa oli Sunnarborgin mukaan mukana myös koreografioita ja liikkumista laulamisen rinnalla. Produktion harjoittelu ja esittäminen olivat hänen mukaansa tiivis, mutta antoisa rupeama. Kun *Suola*-oratorion esitykset olivat ohi, oli jakarandalaisilla edessä ensimmäinen esiintymismatka Afrikkaan. Pekka Simojoki 2015. Simojoki 2015. Sunnarborg 2015.

¹⁵⁰ Pekka Simojoki 2015.

3.6. Jakarandan esiintymismatkat eteläiseen Afrikkaan

Vaikka Jakaranda on tehnyt lukuisia eripituisia esiintymismatkoja ulkomaille, tarkastelen tässä alaluvussa vain kolmen eteläiseen Afrikkaan suuntautuneen esiintymismatkan vaikutusta musiikkiryhmään ja ryhmän jäseniin. Teen tämän rajauksen siksi, että Jakarandan ominaislaatuisuudelle eteläisen Afrikan laulumusiikin esittäjänä ovat matkat laulujen kotimaihin olleet hyvin tärkeitä.

Afrikan-matka 1993: Botswana ja Namibia

Jakarandan ensimmäinen esiintymismatka Afrikkaan oli myös useimmille ryhmän jäsenille ensimmäinen kerta Afrikassa. Monille ryhmän jäsenille oli merkittävää päästä omin korvin kuulemaan kuorojen laulamista. Esiintymistahti ja matkaohjelma olivat tiiviit. Live-levy *Hoya ho!* äänitettiin keikoilta ensimmäisen matkan aikana. Äänitteellä kuuluu myös yleisön reaktioita ja mukanaoloa esiintymistilanteissa. Jotkut ryhmästä jatkoivat esiintymismatkan jälkeen lomailemaan Etelä-Afrikan Kapkaupunkiin.

Turunen kertoo, että jossain vaiheessa matkan jälkeen useat alusta asti mukana olleet, kokeneet ryhmäläiset jättäytyivät pois toiminnasta. Uusia laulajia ja muusikkoja tuli vastaavasti mukaan. Matkan jälkeisinä vuosina Jakarandan ohjelmisto myös uusiutui. Simojoen lauluja jäi pois ohjelmistosta ja tilalle tuli entistä enemmän Nymanin ja muiden suomalaisten lauluntekijöiden lauluja. Turusen mukaan tällaiset taitekohdat ovat kuoromaailmassa tavanomaista aaltoliikettä. Murroksen jälkeen harjoiteltiin kuoro taas uuteen nousuun. Kuoron varajohtajana toimi 1990-luvun alkupuolella Topi Lehtipuu. Turunen toimi puolestaan Lehtipuun jälkeen varajohtajana ja kuoron lauluvalmentajana. Äänenkäytön koulutusta pyydettiin vuosien varrella periodiluonteisesti myös MuM Anna-Liisa Vihkolta (nykyinen Haunio).¹⁵¹

Afrikan-matka 19.7.-15.8.2001: Botswana, Namibia ja Angola

Esiintymis- ja opintomatka vuonna 2001 oli jälleen monelle silloiselle jakarandalaiselle ensimmäinen kokemus Afrikasta. Mukana oli vain muutamia sellaisia ryhmäläisiä, jotka olivat olleet vastaavalla matkalla myös kahdeksan vuotta aikaisemmin. Mukana

¹⁵¹ Turunen 2015.

joukossa oli myös saksofonisti ja jazz-muusikko Pentti Lahti¹⁵². Tällä kertaa matka kulki Botswanasta Namibiaan ja sisälsi myös neljän päivän pistäytymisen Etelä-Angolassa Shangalalan lähetysasemalla¹⁵³. Yhteisen esiintymismatkan jälkeen osa ryhmäläisistä matkusti vielä Kapkaupunkiin lomailemaan. Tältä matkalta on tullut useita kappaleita levyille *Shangalala* (2003). Matkaohjelma on tutkielman liite 6. Matkan suunnittelusta ja valmistelusta vastasi jakarandalaisista koottu nelihenkinen työryhmä yhdessä Nymanin ja SLS:n Namibiassa asuvan lähetystyöntekijän Sakari Löytyn kanssa. Löytyllä oli hyvät kontaktit Namibian, Botswanan ja Angolan kirkkojen musiikkielämään, sillä hän toimi tuolloin kirkkojen musiikkityön koordinaattorina. Jakarandalaiset matkanjohtajat toimivat matkalla vuorotellen vetovastuussa. SLS:n työntekijät Sakari ja Päivi Löytty olivat myös suuren osan matkasta musiikkiryhmän mukana.

Matka oli monelle musiikkiryhmäläiselle hyvin merkittävä kokemus. Jotkut jäsenistä hakeutuivat johonkin päin Afrikkaa tuon kokemuksen jälkeen esimerkiksi työharjoitteluun, SLS:n vapaaehtoiseksi tai opiskelijavaihtoon. Myös laulaminen yhdessä paikallisten kuorojen kanssa ja tutustuminen kuorolaisiin olivat vaikuttavia hetkiä. Matka kohotti entisestään musiikkiryhmän yhteishenkeä. Workshopien ja yhteiskonserttien aikana opittiin uusia lauluja, joista tuli olennainen osa konserttiohjelmistoa. Myös ihmisten elämäntavan ja -todellisuuden¹⁵⁴ näkeminen oli

¹⁵² Titus kuuli Jakarandan esiintymisen Ramotswassa Botswanassa vuonna 2001. Hän kertoo, että Jakarandan musiikista tuli hänelle vahvasti mieleen *african jazz*, sillä Jakarandan kanssa esiintyi saksofonisti Pentti Lahti. Hänen saksofonin soittonsa ja Jakarandan rumpalien soitto liitti Jakarandan musiikin Tituksen mielessä african jazziin. Titus 2015.

¹⁵³ Angolassa oli vuonna 2001 vielä käynnissä sisällissota. Päivät Angolan rajan takana olivat yhteiskunnan rakenteiden haurauden sekä maastossa ja teillä mahdollisesti olevien maamiinojen takia erityisen jännittäviä. Kuitenkin Shangalalan lähetysasemalla muutamien suomalaisperheiden tapaaminen ja kuuleminen heidän lääkärin- ja opettajantyöstään olivat myös erityisen antoisia. Angolalaisten kristittyjen tapaaminen sekä lähetysasemalla että ajomatkan varrella katolisessa kirkossa olivat myös sykähdyttäviä, vaikka yhteisen kielen puuttuminen vaikeutti suoraa keskustelua. Siirtomaamenneisyyden takia Namibiassa ja Botswanassa puhutaan englantia. Angolassa puolestaan siirtomaa-ajan perintönä kielenä on portugali. Toisaalta Namibiassa on alueita, joissa edelleen puhutaan myös saksaa, esimerkiksi rannikkokaupunki Swakopmundissa saksalaisvaikutteet ja -menneisyys ovat vahvasti läsnä ihmisten puheissa sekä katujen ja kauppojen nimistössä.

¹⁵⁴ Eräs vuoden 2001 matkan yllättävistä kohokohdista koettiin Botswanassa, Maunin kaupungissa Thuson luterilaisen kirkon kuntoutuskeskuksessa. Keskuksessa kuntoutettiin fysio- ja toimintaterapialla eri tavoin vammautuneita ihmisiä. Pidimme akustisen päiväkonsertin kuntoutuskeskuksen kirkossa. Laulaessamme eteläafrikkalaista ”afroa” ”We shall never die” erä iäkäs pyörätuolissa istuva mies siirtyi esiin eteemme lattialle ja ryhtyi laulamaan ja tanssimaan pyörätuolissaan laulumme mukana. Miehen esimerkki innosti muitakin kuulijoita tulemaan mukaan tanssiin. Hetki oli niin koskettava, että moni kuorolainen sanoi jälkikäteen laulamisen olleen melkein mahdotonta liikutukselta. Tätä hetkeä useat

merkittävää. Pelkonen kertoo, että erot varallisuudessa ja elämisen mahdollisuuksissa eri maiden välillä, mutta myös maiden sisällä ja kansanryhmien välillä ovat huomattavat.¹⁵⁵

Afrikan-matka 2011: Namibia, Botswana, Etelä-Afrikka (Johannesburg)

Jakarandan kolmas Afrikan-matka kulki jossain määrin samoja teitä kuin vuoden 2001 matkakin. Tällä kertaa mukana oli useita jäseniä, jotka olivat olleet mukana myös edellisellä matkalla. Matkan keskeiset järjestelyt ja varaukset hoiti matkatoimisto Koonono Matkat¹⁵⁶. Kuitenkin muutamat musiikkiryhmän jäsenet kantoivat jälleen merkittävää vastuuta matkan sujuvuudesta ja käytännön asioista. Tällä kertaa matka alkoi Namibian pääkaupungista Windhoekista, jatkui Pohjois-Namibiaan, Oniipaan ja sieltä Botswanaan ja pääkaupunki Gaboroneen Kalaharin autiomaan laitaa. Viimeinen viikko matkalla vietettiin Etelä-Afrikan Johannesburgissa. Tällä matkalla konsertteja ja workshopeja oli edelliskertaa vähemmän. Tämän matkan satona oli uusia kappaleita levyille *Ivangeli* (2013). Jokaisen esiintymismatkan myötä on Jakarandan ohjelmistoon tullut sekä uusia traditionaalisia kappaleita näistä maista että matkan ja sen vaikutelmien inspiroimia kappaleita, joita matkalla mukana olleet jäsenet ovat tehneet.

3.7. Jakarandan merkitys seurakuntien musiikkielämässä

Euroopassa oli 1980-luvulla käynnissä laaja maailmanmusiikkibuumi. Määttä ja Airas kertovat, että afrikkalainen tanssi ja afrikkalaisten musiikkikulttuurien parista nousseet laulajat ja yhtyeet tulivat hyvin suosituiksi myös Suomessa. Maailmanmusiikin yleisen kiinnostavuuden ohella Jakarandan nouseminen toivotuksi ja kiinnostavaksi esiintyjäksi hengellisissä tapahtumissa oli seurausta muutamasta muustakin tekijästä.

Esiintymistilaisuuksia oli 1980-1990 -luvuilla seurakunnissa ja kirkollisissa järjestöissä vielä varsin paljon, muun muassa nuorisotapahtumissa, musiikkileireillä, lähetystilaisuuksissa ja konserteissa. Sunnarborg kertoo, että tietoisuus Afrikan maista ja niiden tilanteista tuli tiedotusvälineiden kautta yhä enemmän tutuksi suomalaisille.

ryhmäläiset ovat muistelleet monesti vuosien jälkeenkin.

¹⁵⁵ Pelkonen 2015.

¹⁵⁶ Koonono Matkat 2020.

Esimerkiksi Etelä-Afrikan apartheid-politiikka, Martti Ahtisaaren edistämä Namibian itsenäistymisprosessi ja Etiopian nälänhätä olivat esillä suomalaisissakin tiedotusvälineissä 1980-luvulla.¹⁵⁷

Selittäviä tekijöitä Jakarandan saamaan hyvään vastaanottoon 1980-luvulla löytyy myös itse musiikkiryhmästä ja sen musiikista ja esiintymisestä. Simojoki kuvailee, että hänen aikanaan tunnelmat konserteissa olivat hyvät ja musiikkiryhmäläisillä oli kova into tehdä uudenlaisia konsertteja ja uutta musiikkia. Nyman puolestaan arvelee, että Jakarandan afrikkalaiset laulut ja afrikkalaistyylliset piirteet kiinnostivat yleisöä erilaisuudellaan. Hän toteaa, että Jakarandan esittämä musiikki oli yleisölle tuolloin uutta ja tuoretta. Aikaisemmat gospel-kokoonpanot olivat esittäneet länsimaista rock- tai folk-tyylistä Suomi-gospelia. Myös Jakarandan kokoonpano, suuri lauluryhmä ja monijäseninen yhtye eksoottisine soittimineen, kiinnosti yleisöä. Tieto afrikkalaisesta musiikista ja esimerkiksi afrikkalaisista soittimista saattoi tosin vielä olla vähäistä. Toisaalta tietyt suomenkieliset kotimaisten lauluntekijöiden kappaleet olivat erityisesti yleisölle mieleen. Kieleltään ymmärrettävä ja kuulijoita koskettava sanoma teki joistakin lauluista suorastaan hittejä hengellisen musiikin kentässä.¹⁵⁸

Simojoki muistelee, että konserttien hyvä tunnelma jatkui myös konserttien jälkeen. Hän perustelee toteamusta muistelemalla, että konserttien jälkeen ihmiset uskalsivat tulla juttelemaan esiintyjille. Nyman kertoo, että yleisö antoi konserttien jälkeen pääosin hyvin kiittävää palautetta. Tosin joitakin kertoja konsertin jälkeen hänelle tultiin kertomaan, ettei ole ennen kuultu, että kirkossa taputettaisiin.¹⁵⁹ Tämä lienee seurausta siitä, että aikaisempien vuosikymmenten gospel-muusikoilla ja -yhtyeillä oli ollut evankelioiva missio esiintymisissään. Gospel-konsertit käsitettiin siten ennen kaikkea hengellisiksi tilaisuuksiksi, ei esittävän taiteen konserteiksi. Perinteisesti hengellisissä tilaisuuksissa, kuten jumalanpalveluksissa, seuroissa tai raamattulukennoilla, ei ole annettu aplodeja tilaisuuden toimittajille tai puhujille. Jakarandan esiintymiset ovat kuitenkin konserttitilanteita. Esiintymiset muuttivat osaltaan siis konserttiyleisön

¹⁵⁷ Airas 2015. Määttä 2015. Sunnarborg 2015.

¹⁵⁸ Nyman 2015. Sunnarborg kertoi, että 1990-luvulla suosituimpia kappaleita olivat muun muassa laulut 'Pala kultaa' (säv. Topi Lehtipuu, san. Juha Jokela, sov. Topi Lehtipuu) ja 'Tahdon olla niin kuin Jakaranda' (säv. & san. Pekka Simojoki, sov. Pekka Nyman & Pekka Simojoki). Sunnarborg 2015.

¹⁵⁹ Simojoki 2015. Nyman 2015.

asenteita ja seurakuntaelämän käytänteitä.

3.8. Jakarandan merkitys jäsenilleen

Airas arvioi, että on ollut varmasti monta erilaista kokemusta Jakarandasta sen mukaan, missä vaiheessa itse kukin jäsen on ollut ryhmässä mukana¹⁶⁰. Musiikkiryhmäläisillä on ollut moninaisia syitä hakeutua mukaan Jakarandan toimintaan. Sunnarborg mainitsee syiksi muun muassa kiinnostuksen lähetystyöhön, globaaliin vastuuseen tai Afrikkaan, halun tehdä musiikkia yhdessä taitavan ryhmän kanssa sekä halun jakaa kristillistä sanomaa kuulijoille. Uusiin ihmisiin, ajatuksiin ja näkökulmiin tutustuminen on ollut tärkeää monelle. Usea jakarandalainen kertoo myös, että samanhenkinen seura innosti mukaan toimintaan ja sai pysymään siinä tiiviisti vuosien ajan. Jakaranda on monelle jäsenelleen muodostunut tärkeäksi yhteisöksi. Musiikkiryhmän sisällä syntyy pitkiä ja syviä ystävyys-suhteita, kun vietetään paljon aikaa yhdessä harjoitusten ja esiintymismatkojen myötä.¹⁶¹ Botswanaasta Suomeen muuttanut Titus kertoo, että hän on laulanut kirkon kuoroissa sekä kotimaassaan että Tansaniassa, jossa hän on asunut neljän vuoden ajan opiskelujen takia. Musiikki on ollut hänelle aina tärkeää. Kun hän muutti Suomeen ja liittyi Jakarandaan, hän koki olonsa kotoisaksi, koska saa laulaa ja laulut tuntuvat hänestä tutuilta. Nykyaikana maailma on Tituksen mukaan *global village*, jossa kommunikaatio ja yhteydet kulkevat useisiin suuntiin. Ihanteellista olisi, että ihmiset kohtaisivat puolivälissä ja oppisivat toinen toisiltaan.¹⁶²

Usea haastatelluista ryhmän jäsenistä kertoo, että musiikin tekeminen Jakarandan riveissä ja musiikkiryhmässä mukana oleminen ovat olleet tärkeä osa musiikillista kasvua tai muusikoksi kypsymistä. Laakso kertoo monenlaisista taidoista, joita hän on mukana olemisensa myötä oppinut: ”[Opin] joustavuutta ihan hirveästi. Erilaisuuden ja

¹⁶⁰ Airas 2015.

¹⁶¹ Sunnarborg 2015. Nyman 2015. Turunen 2015. Sunnarborg kuvaa, että vuodet Jakarandassa merkitsivät hänelle nuoruuden ihanaa aikaa, mutta myös kasvamista ihmisenä ja ihmissuhdetaidoissa. Hän kertoo käyneensä varsin merkityksellisiä ja syvällisiä keskusteluja ryhmäläisten kanssa ja saaneensa jakarandalaisista nykypäivään asti kantavia ystävyys-suhteita. Tämä on myös oma ja uskoakseni monen muunkin jakarandalaisen kokemus.

¹⁶² Titus 2015.

paineensietokyky kasvoi paljon. Keikalle, lavalle mentäessä saattoi tulla yllättäviä biisejä tai spiikejä.” Lisäksi Laakso listaa opeikseen heittäytymisen taidon: Musiikki ei ole niin vakava asia ja lavalla voi sattua kaikenlaista. Musiikillinen elävyys ja joustavuus esimerkiksi soolojen tai kappaleiden rakenteiden suhteen on kehittänyt muusikkoutta, improvisaatiokykyä ja vapauden tunnetta. Vaikka kappaleilla onkin ollut sovitut rakenteet, sovitukset ja stemmat, on yllätyksiä saattanut tulla eteen kokeneillekin muusikoille: ”Sä voisit mennä laulamaan tuota stemmaa, sulla on vapaat kädet, sä voisit soittaa tähän biisiin tota shakeria tänään. Ai, meillä ei olekaan nyt noita soittimia mukana, no korvataan ne tolla soittimella”. Esiintymispaikkojen vaihtelevat tilat ja yllättävät muutokset esimerkiksi äänentoiston suhteen ovat myös kasvattaneet joustavuutta. Yhteisen musisoinnin myötä on kasvanut ymmärrys siitä, että oma tekeminen vaikuttaa kokonaisuuteen.¹⁶³

Laakso summaa myöskin musiikillisen yhteisöllisyyden tajun kasvaneen musiikkiryhmässä esiintymisen myötä. Musiikki ei ole vain esitettävää musiikkia, vaan toteutuu vuorovaikutuksessa ja voi merkityksellisesti osallistaa myös yleisöä musiikin tekemiseen esimerkiksi yhteislaulujen myötä.¹⁶⁴ Tavallisimmin yhteislaulut ovat olleet selkeärakenteisia ”afroja”, joissa on toistettu muutamaan yleisölle vieraskielistä sanaa. Kuoron kanssa laulaessaan kuuntelijat ovat voineet eläytyä musiikkiin ja saada myös itse innostuksen ja heittäytymisen kokemuksia. Jotkut yleisön jäsenistä tosin saavat yhteislauluista myös kiusaantuneisuuden tunteita. Tällöin vieraan kielen tai askeltamisen osaamattomuus voi herättää nolouden tunteita joissakin ihmisissä. Tähän yleisön satunnaiseen kiusaantuneisuuteen yhteislauluissa Airaskin on kiinnittänyt huomiota¹⁶⁵. Itse musiikkiryhmän jäsenenä olen kokenut pitkälti samoin kuin Laakso: Heittäytyminen esiintymiseen ja musiikin tekemiseen on varsin antoisaa ja synnyttää itseään ruokkivaa hyvää kierrettä sekä esiintyjien kesken että esiintyjien ja yleisön välille. Esiintymisvarmuus ja heittäytymisen taito ovat myös Jakarandasta saamiani suuresti arvostamiani oppeja¹⁶⁶.

¹⁶³ Laakso 2015.

¹⁶⁴ Laakso 2015.

¹⁶⁵ Airas 2015.

¹⁶⁶ Olen kokenut useita kertoja esiinnyttäessä sellaisia hetkiä, joissa ”afroa” aloitettaessa totean, etten ole koskaan laulanut kyseistä kappaletta. Sellaaisessa tilanteessa ei voi niin sanotusti jäätyä, vaan pitää vain tanssia mukana ja yrittää näyttää siltä kuin tietäisi, mitä on tekemässä ja kaikki olisi mainiosti. Uskon, että

Yhteisöllisyys on ollut verraten vahvaa musiikkiryhmän sisällä. Usea haastateltava, muun muassa Laakso ja Pelkonen puhuvat ryhmän yhteishengestä ja jäsenten sitoutuneisuudesta. Toisaalta heidän mukaansa myös yksittäiset voimakkaat persoonat ovat vaikuttaneet ryhmään sisäisesti. Yksittäiset ihmiset ovat saattaneet tuoda toimintaan tai musiikkiin uusia elementtejä tai olla ryhmän niin sanottuja tunnejohtajia. Pelkonen nostaa yhdeksi tällaiseksi tärkeäksi persoonaksi äänentoistosta vastaavan Suikki Jääskän (s. 1950)¹⁶⁷, joka on Pelkonen mukaan eräs suomalaisen afromusiikin veteraaneista.¹⁶⁸ Olen myös itse pohtinut ryhmädynamiikkaa sekä jäsenten statusta ja toimijuutta ryhmän sisällä. Kuka päättää yksityiskohdista, kenen sanoja kuunnellaan? Nymanin tapa johtaa ryhmää on musiikillisissa ratkaisuissa selkeä, mutta muunlaisissa kysymyksissä varsin kuunteleva ja neuvotteleva.

Ryhmän sisällä on jaettu varsin monenlaisia elämän asioita. Yhdessä on koettu onnistumisen kokemuksia, musiikillisia haasteita, iloa perheiden kasvamisesta, hengellisyyttä, mutta yhdessä on kannettu myös surua. Ryhmän yhteisöstä on kuollut vaikeaan sairauteen kaksi jäsentä, ensimmäinen 1990-luvulla ja toinen 2010-luvulla. Tietty laulut ovat myös tulleet erityisen merkityksellisiksi menetyksen, järkytyksen ja surun myötä. Toisaalta jonkin laulun sanoma voi puhutella koskettavammin kuin aikaisemmin, toisaalta ystävää ja hänen tuttua ääntään kaippaa tietyn laulun tietyissä kohdissa, joissa sen on tottunut kymmeniä tai satoja kertoja kuulemaan.

Musiikkiryhmän jäsenet eivät saa esiintymisestä palkkioita, vain ruokailut ja majoituksen keikkamatkoilla. Nyman ja satunnaiset bändin vakituksia soittajia tuuraavat muusikot saavat pienen korvauksen konserteista. Esiintymispalkkiot maksetaan ryhmälle ja näillä palkkiorahoilla on muun muassa äänitetty ja tuotettu levyjä sekä käyty esiintymismatkoilla ulkomailla. Eräänlaisena korvauksena ryhmäläisille voi

tällaisia kokemuksia on tullut lähes kaikille musiikkiryhmän jäsenille jossain vaiheessa. Tällaisista kokemuksista myös puhutaan ja vitsaillaan ryhmäläisten kesken.

¹⁶⁷ Suikki Jääskä on itseoppinut muusikko, joka on toiminut muun muassa yhtyeidensä Super-Suikkis, Bestsellers Orchestra ja Good People kanssa. Jääskä on toiminut äänittäjänä, musiikkistudiorittäjänä Helsingissä ja musiikkiteknologian opettajana eri oppilaitoksissa. Jakarandassa Jääskä on soittanut sekä trumpettia että lyömäsoittimia. Hän on äänittänyt Jakarandan levytykset 1990-luvun alkupuolelta lähtien. Äänitykset on myös tehty Jääskän studioilla. Suikki Jääskä 2020.

¹⁶⁸ Pelkonen 2015. Laakso 2015.

kuitenkin ajatella sitä, että he saavat itselleen kappaleet Jakarandan kaikista CD-levyistä. Aineettomana korvauksena voi nähdä monia etuja: musiikin tekemisen, oppimisen ja esiintymisen ilon, syntyvät ystävyysuhteet, tutustumisen afrikkalaisiin musiikkikulttuureihin, yhteiskuntiin, ihmisiin, kieliin sekä lähetys- ja kehitysyhteistyöhön ja niiden vaikutuksiin eri yhteiskunnissa ja ihmisten elämässä. Palkitsevia puolia mukana olossa ovat myös lukuisat esiintymismahdollisuudet. Niissä kehittyvä esiintymistaito on hyödyllinen pääoma monelle. Tutustuminen eri musiikki- ja äänenkäyttötyyleihin on kehittävä. Myös kontaktit toisiin muusikoihin ja musiikkialan toimijoihin niin Suomessa kuin ulkomaillaakin voivat olla monelle hyödyllisiä.¹⁶⁹ Itse koen, että esiintymiskokemus on antanut minulle itseluottamusta sekä lisännyt paljon ammattitaitoa ja esiintymiskykyä omassa työssäni.

Hengellisyys on ollut tärkeä osa Jakarandan toimintaa alusta lähtien. Simojoki kutsuu itseään musiikkievankelistaksi. Useat jakarandalaiset ovat myös lähteneet myöhemmin lähetystyöhön SLS:n kautta. Moni entisistä ja nykyisistä jakarandalaisista on myös asunut tai tehnyt ammattikorkeakoulu- ja korkeakouluopintoihin tai SLS:n koulutukseen liittyvän työharjoittelun jossakin Afrikan maassa, kuten Botswanassa, Namibiassa, Tansaniassa tai Etiopiassa. Simojoki päättelee, että Jakarandan myötä ryhmän jäsenet saavat lisää tietoa Afrikasta ja lähetystyöstä. Toisaalta ryhmään hakeutuu heitä, joita kansainväliset asiat, lähetystyö ja hengellisyys kiinnostavat muutenkin.¹⁷⁰

Jotkut ryhmän jäsenet ovat mukana vain lyhyen ajan, jotkut puolestaan vuosikausia tai vuosikymmeniä. Syyt jäädä pois ryhmästä ovat monenlaisia. Usealla elämäntilanteen muuttuminen, kuten valmistuminen opinnoista, työpaikan saaminen joltakin toiselta paikkakunnalta tai lasten syntymät vaikuttavat päätökseen. Opiskelu, työelämä tai jokin

¹⁶⁹ Nurminen kertoo seminaaritutkielmassaan, että Jakaranda on ollut tärkeä kasvualusta musiikkiryhmäläisille. Hän toteaa kasvun mahdollisuudet sekä musiikillisesti, hengellisesti että sosiaalisesti. Nurminen mainitsee erityisesti laulujen opetteluun korvakuulolta sekä tarkan kuuntelemisen oppimisen mikrofoni- ja tekniikan myötä. Nyman kertoo, että hän on kasvanut musiikkiryhmän johtajan rooliin esiintymisen myötä. Turunen kuvaa, että Jakarandan kuoronjohtajana toimiminen on ollut osa hänen oppimispolkuaan muusikkona ja laulunopettajana. Nurminen 1990. Nyman 2015. Turunen 2015.

¹⁷⁰ Simojoki 2015. Pelkonen muistelee, että hän on kuullut jo lapsena joidenkin Afrikasta kotoisin olevien kuorojen laulavan esiintymismatkoillaan Suomessa. Pelkonen lapsuudenperheen myötä kansainväliset asiat ja lähetystyö ovat olleet tuttuja jo varhain. Lähetystyön kautta tulleet yhteydet ja tiedot ovat olleet monesti suomalaisten ensimmäisiä kontakteja eri Afrikan maihin aikaisempina vuosikymmeninä. Pelkonen 2015.

toinen harrastus saattaa olla niin vaativaa, että aikaa tälle harrastukselle ei löydy tarpeeksi. Toisaalta pois jättäytyvä voi kokea, ettei ryhmän toiminta tai musiikki sittenkään ole sitä, mitä itse kaipaa. Sunnarborg pohtii sitä, että pois voi jättäytyä myös siksi, että ei enää koe laulujen sisältöä itselleen läheiseksi tai ei seiso sanojen takana¹⁷¹. Ryhmän sisäiseen kulttuuriin on muodostunut yleinen tapa ilmoittaa pois jäämisestä yhteisesti sähköpostilla ja kirjoittaa kiitoskirje siitä, mitä on kokenut yhteisen harrastuksen aikana.

¹⁷¹ Sunnarborg 2015.

4. AFRIKKALAISUUDEN ESITYKSEN KEINOT JAKARANDAN ESIINTYMISSÄ

4.1. Musiikin afrikkalaiset piirteet

1980-luku oli kansainvälistymisen, maailmanmusiikin ja etnisten tanssien nousukautta. Sunnarborgin mukaan tuolloin muun muassa Paul Simonin, Peter Gabrielin, U2:n Bonon, Johnny Cleggin sekä Ladysmith Black Mambazon musiikki ja yhteiskunnallinen toiminta toivat afrikkalaisvaikuttaisen musiikin suuren yleisön tietoisuuteen. Sunnarborg muistelee, että 1980-luku oli Suomessa myös rauhan- ja ympäristöliikkeiden sekä niin sanotun kolmannen maailman esiintulon aikaa. Yleisessä tiedonvälityksessä käsiteltiin entistä enemmän Etelä-Afrikan apartheid-politiikkaa, Etiopian nälänhätää ja Namibian itsenäistymisprosessia.¹⁷² Ajankohtaan sijoittuu siis lukuisia erilaisia monikulttuurisia puheenvuoroja.

Simojoki arvelee, että Jakarandan alkuvuosina konserttiyleisöllä oli pääosin vielä romantisoitu käsitys Afrikasta, vaikka tietoa mantereesta ja afrikkalaisten elämästä oli alkanut tulla yhä enemmän¹⁷³. Airas muistuttaa, että Afrikan mantereella on ollut jo varhain varsin kehittyneitä ja vauraita yhteiskuntia, joita ei vain noteerata länsimaisessa historiankirjoituksessa, sillä niistä ei ole kirjoitettua historiaa. Kulttuurien ja kielten diversiteetti on valtava. Siksi Airas pitää ongelmallisena ajatella Afrikkaa ja afrikkalaisia kulttuureita monoliittina: ”Tekee huutavaa vääryyttä, jos sanoo jotakin kaiken kattavaa”.¹⁷⁴ Antti-Ville Kärjä muistuttaa myös, että ymmärrys postkoloniaalisuuden jäljistä niin Afrikassa kuin Euroopassa on murtautunut esiin vasta 2000-luvulla.¹⁷⁵

¹⁷² Sunnarborg 2015.

¹⁷³ Simojoki 2015.

¹⁷⁴ Airas muistuttaa haastattelussa, että esimerkiksi Saharassa on ollut suuria kuningaskuntia, jotka ovat hautautuneet hiekan alle. Nykyisen Zimbabween alueelta on viety 800-luvulla kultarahoja Englantiin ja perimätiedon mukaan tunnetaan joitakin kuningassukuja satoja tai tuhansia vuosia taaksepäin. Suullista perinnettä vaalitaan Airaksen mukaan edelleen. Airas 2015.

¹⁷⁵ Kärjä 2007, 190.

Maailmanmusiikkiaallon mukana myös hengellinen afrikkalaisvaikutteinen laulumusiikki löysi kuulijakuntaa. Tässä kontekstissa myös Jakarandan musiikki oli yleisölle varsin kiinnostavaa. Namibian luterilaisen kirkon kirkkomusiikkia tutkinut Löytty kuvailee eteläisen Afrikan kuoromusiikin tunnuspiirteiksi muun muassa neliäänisen harmonian, eri laulajien osuuksien päällekkäisyyden eli overlappingin, call-response -rakenteen eli esilaulajan ja lauluryhmän vuorottelun sekä synkopoidut rytmit.¹⁷⁶ Jakarandan musiikissa nämä piirteet ovat esillä varsin monissa kappaleissa, erityisesti traditionaalisissa tai eri aikoina sävelletyissä ”afroissa”. Jakarandan esiintymisessä pyritään suomenkielisissä kappaleissa myös laulun puherytmisyyteen. Tämä tapa eroaa huomattavasti perinteisestä tasajakoisesta virsilaulusta. Synkopointi ja puherytmisyys näyttävät joskus tuovan haastetta suomalaisille laulajille ja muusikoille, vaikka havaintoni mukaan Nyman yleensä nuotintaa rytmin hyvin tarkasti luettavaksi sekä omissa sävellyksissään ja sovituksissaan että tekemissään ”afrojen” nuotinnoksissa. Monesti rytmit ja eri kielisten sanojen lausuminen rytmiin sovittaen onkin helpointa opetella auditiivisesti matkimalla. Tämä Agawun mukaan onkin tyylinmukaista traditionaalisessa musiikissa¹⁷⁷. Laulajien länsimaisen taidemusiikin harrastuneisuus tulee puolestaan ilmi siinä, että laulujen sävelkulkua opetellaan tarkasti nuoteista. Airaksen mukaan Jakarandassa kuulon perusteella oppimista ja jäljittelyä on kuitenkin verraten paljon. Myös se, että esiintymisissä ei pääsääntöisesti käytetä nuotteja, on tietoinen valinta.¹⁷⁸

Kappaleiden sanoitusten afrikkalaisina piirteinä voi ajatella yksijumalaisuuden eli monoteismin, joka perinteisessä bantu-heimojen uskonnollisuudessa tarkoittaa monesti uskoa yhteen luoja jumalaan, *demiurgiin*. Tämä luoja jumalan idea on avannut tietä myös kristillisen lähetystyön vastaanottamiseen ja kristinuskon juurtumiseen monilla alueilla Saharan eteläpuolisessa Afrikassa. Hanna Ylikangas tosin toteaa, että Afrikassa on ollut kolme kristillistämisen aaltoa. Ensimmäinen vaihe alkoi jo 300-luvulla jälkeen

¹⁷⁶ Löytty 2012, 86, 88. Simojoki kertoo, että hänen lapsena ja nuorena kuulemansa namibialainen musiikki on pysynyt hänellä mielessä koko ajan. Simojoki arvioi itse, että afrikkalainen musiikki on vaikuttanut hänen musiikintekijän uraansa hyvin paljon. Esimerkiksi *Afrikkalaista gospelmessua* säveltäessään hän sovelsi call-response -rakennetta joissakin messun lauluissa. Lainaa namibialaisesta jumalanpalveluselämästä olivat myös kolehdin kantaminen koreihin alttarin eteen, synnintunnustus polvistuen sekä tavoiteltu tunnelma, ilo ja kohtaamisen kokemus. Simojoki 2015.

¹⁷⁷ Agawu 2003, 24.

¹⁷⁸ Airas 2015.

ajanlaskun alun ja sen seurauksena Egyptissä on edelleen koptilainen kirkko ja Etiopiassa koptikirkko. Tämä vaihe päättyi islamin leviämiseen 600-luvulla. Toinen, lyhyt vaihe sijoittui 1400-1500 -luville ja se toteutui portugalilaisten valloittajien myötä Itä- ja Länsi-Afrikan rannikkoseuduilla. Kolmas vaihe alkoi 1700-luvulla eurooppalaisen kolonialismin ja kaupankäynnin mukana. Lähetystyö ja siirtomaavalta toimivat vielä 1800-luvulla tiiviisti rinnakkain.¹⁷⁹ Reijo Arkkilakin toteaa, että kristillisen lähetystyön esillä pitämä ajatus yhdestä Jumalasta ei tuo afrikkalaiseen uskontoon täysin uutta ajattelumallia, vaan rakentaa vanhan uskomusjärjestelmän perustalle. Ylikangas summaa, että perinteisiin luonnonuskontoihin on luojajumalan lisäksi kuulunut myös vuorovaikutuksessa olemista muiden jumaluuksien, esi-isien, vainajahenkien ja mahdollisesti myös luonnon pyhien paikkojen kanssa.¹⁸⁰ Sanoitusten afrikkalaiseksi piirteeksi voi ymmärtää myös tietyn uskontulkinnan, joka tulee esiin esimerkiksi choruksissa. Chorusten teologinen analyysi vaatisi tosin perusteellisemmän perehtymisen kysymykseen. Joissakin suomalaisten lauluntekijöiden sanoituksissa eri vuosikymmenillä on puolestaan mukana Afrikan eksotisointia ja nostalgisointia. Tällaiset sanoituksista kertovat enemmän tekijänsä mielenmaisemasta ja tulkinnoista Afrikasta kuin afrikkalaisten ihmisten todellisuudesta. Kuitenkin nämäkin kappaleet ovat osaltaan vaikuttaneet kuulijoiden mielikuviin ja näkemyksiin Afrikasta ja ”afrikkalaisesta musiikista”. Agawu näkee tällaisen nostalgian kolonialismin vaikutuksena käsityksiin Afrikasta. Hän kuvaa nostalgian kohdistuvan tyypillisesti johonkin menneeseen, ikaikaiseen, alkuperäiseen, mutta tuntemattomaan kulttuuriin.¹⁸¹

Jakarandan ohjelmisto on eri aikoina jonkin verran muuttunut, mutta eteläisen Afrikan chorus-tyyliset laulut ovat olleet koko ajan ohjelmistossa mukana. Jakaranda esittää chorus-lauluja niin a cappella kuin djemben ja perkussioiden kanssa ja myös bändisovituksina. Sunnarborgin mukaan jo Jakarandan ensimmäisissä harjoituksissa treenattiin afrikkalaisperäisiä lauluja¹⁸². Sunnarborg muistelee, että kun Nyman 1990-luvun taitteessa siirtyi musiikkiryhmän johtajaksi, ohjelmistoon tuli lisää uusia eteläisestä Afrikasta opittuja lauluja. Nyman teki myös uusia sovituksia joihinkin jo

¹⁷⁹ Ylikangas 2020, 17-18.

¹⁸⁰ Ylikangas 2020, 39. Arkkila 2000.

¹⁸¹ Agawu 2003, 22.

¹⁸² Ensimmäisiä Jakarandan ohjelmistoon valittuja afroja olivat muun muassa 'Singabahambayo', 'Halleluja, pelo tsa rona' sekä 'We shall never die'. Sunnarborg 2015.

ohjelmistossa oleviin ”afroihin”. Turunen kuvaa, että 1990-luvun loppupuolella konsertin alkupuoli sisälsi tavallisesti traditionaalisia lauluja rumpujen ja perkussioiden säestäminä, kun taas loppupuoli sisälsi Suomi-gospelia koko yhtyeen säestämänä ja sovitettuna afrikkalaisia tyylikeinoja lainaten. Turunen kiinnittää huomiota siihen, että myös Suomi-gospelissa oli rummuilla ja perkussioilla tavanomaista vahvempi osuus. Itsekin muistan, että konserteissa saattoi olla kolme lyömäsoittajaa ja orkesterin kitaristit ja basisti tulivat monesti ”afroihin” mukaan soittamalla esimerkiksi djembeä tai shakereita. Simojoki kertoo, että hän suunnitteli konsertin esityslistan siten, että sijoitti sopiviin väleihin suomenkielisten kappaleitten lomaan ”afroja”, jotta yleisö taas ”heräisi”. Samalla tavalla chorus-lauluja käytetään Löytyn mukaan esimerkiksi Namibiassa hengellisissä tilaisuuksissa, virkistämään seurakuntaa ja nostattamaan tunnelmaa.¹⁸³

Simojoki toteaa, että Jakarandassa ei ole koskaan ollut tarkoitus leikkiä afrikkalaisia. Samoin Nyman on Nurmisen haastattelussa todennut suoraan, että Jakarandasta ei saa afrikkalaista kuoroa millään, siksi afrotkin on esitettävä länsimaisen perinteen mukaan.¹⁸⁴ Myös Pelkosen mukaan monet jakarandalaiset ovat kyllä aina ymmärtäneet hyvin, etteivät he voi esittää afrikkalaisia lauluja niiden alkuperäisellä tavalla. Pelkonen toteaa, että afrikkalaisten laulujen suhteen on pyritty siihen, että erikieliset lyriikat lausutaan aina mahdollisimman hyvin kunkin kielen ääntämyksen mukaan. Laulut on pyritty myös esittämään suomalaisesta näkökulmasta katsottuna musiikillisesti kiinnostavasti, kuitenkin maltillisin sovituksin. Tällä on pyritty kunnioittamaan alkuperäistä esitystapaa.¹⁸⁵ Airas mainitsee myös sanojen oikean ääntämisen olleen tärkeä seikka, sitä on harjoiteltu paljon Nymanin kannustamana. Laulujen sanat ja merkitys on suomennettu musiikkiryhmäläisille ja myös konserteissa muutamalla sanalla yleisölle.¹⁸⁶ Sen sijaan ryhmän sisäisessä keskustelussa ei ole juurikaan tarkemmin sanoitettu tai määritelty sitä, mitä kukin ymmärtää ”afrikkalaisuudella” tai

¹⁸³ Turunen 2015. Simojoki 2015. Löytty 2012, 88.

¹⁸⁴ Simojoki 2015. Nurminen 1990, 21.

¹⁸⁵ Pelkonen 2015.

¹⁸⁶ Airas nostaa kappaleen Asizenzenina esimerkiksi siitä, miten yleisölle on ennen laulun laulamista selitetty lyhyesti kappaleen sanat suomeksi: ”Mitä me olemme tehneet, Herra? Sydämissämme on miekanteriä. Ota pois tämä kärsimyksen malja. Tapahtukoon sinun tahtosi.” Laulusta on usein mainittu myös se, että väkijoukko lauloi tätä kappaletta surmatun eteläafrikkalaisen ihmisoikeusaktivisti Steve Bikon (1946-1977) hautajaisissa. Airas 2015.

miten käsittelee ”afrikkalaisuutta”.

Eri musiikkiperinteiden ja vaikutteiden yhdistämisestä Titus toteaa, että sitä afrikkalaiset tekevät itsekkin. Hänen mukaansa ainakin Botswanassa on tullut suosituksi musiikkityyliksi *marabi*-tyyli, jossa muusikot ottavat jonkin vanhan traditionaalisen rytmin tai melodian ja tekevät siitä populaarityylisen kappaleen. Vanhaan lauluun saatetaan myös tehdä uudet sanat. Tituksen mukaan *marabi*-tyyliä käytetään nykyään myös kirkkokuorojen ohjelmistoissa. Titus kuvaa, että botswanalainen säveltäjä voi myös tehdä hybridin, jossa hän yhdistää laulun Zimbabwen tyyliin ja rumpujensoiton Etelä-Afrikan tyyliin. Ihmiset pitävä tällaisesta vaikutteita yhdistelevästä tyylistä paljon Tituksen mukaan. *Global village* toimii siis myös Afrikan sisällä.¹⁸⁷

Traditionaaliin lauluihin on Jakarandan versioissa liittynyt monia länsimaisia piirteitä, esimerkiksi äänenkäytön ja vireen esteettiset ihanteet. Kokemukseni mukaan afrikkalaisten kuorojen laulamien chorusten sävelkorkeus saattaa muuttua, tyypillisimmin nousta, laulun aikana. Jakarandan laulajat pyrkivät laulamaan afrot niin, että sävellaji pysyy samana läpi kappaleen ja intervallit ja soinnut soivat länsimaisen harmoniakäsityksen mukaan. Nyman on sovituksissaan ja esitysohjeissaan käyttänyt myös länsimaisen taidemusiikin konventioita, esimerkiksi voimavaihteluita ja terassidynamiikkaa¹⁸⁸. Nyman on tehnyt afroista uusia bändisovituksia, joissa hän on tuonut musiikkiin enemmän jazz-vaikutteita tai muuttanut kappaleiden rakenteita länsimaisen rytmimusiikin mukaisiksi, esimerkiksi muotoon ABABAA tai ABABCB¹⁸⁹.

4.2. Soitinten käyttö

Jakaranda aloitti toimintansa kuorona, jossa laulajia säestettiin yhdellä tai kahdella kitaralla. Simojoki muistuttaa, että kitarat eivät kuuluneet siihen ambo-perinteeseen, jonka parissa hän oli viettänyt lapsuutensa ja nuoruutensa Namibian Ambomaalla. Kuitenkin ensimmäisen levyn äänityksissä vuonna 1986 tuli ajankohtaiseksi ottaa

¹⁸⁷ Titus 2015.

¹⁸⁸ Esimerkkeinä kappaleet Zumpepe ja Uujelele mbuka uashili.

¹⁸⁹ Esimerkkeinä kappaleet Ivangeli ja Munyengerero washe.

mukaan uudenlaisia soundeja ja vaikutteita. Tällöin kappaleiden sovituksiin otettiin mukaan basso, rumpusetti ja kosketinsoittimet laveamman kuulokuvan saavuttamiseksi. Kivimäen liittyminen vuonna 1986 ja Nymanin vuonna 1987 ryhmään lyömäsoittajiksi lisäsivät soinnin ja sovitusten voimaa.¹⁹⁰

Nymanin otettua ryhmän vetovastuun vuonna 1990, on bändi saanut yhä tärkeemmän roolin Jakarandan kokonaissoundissa. Jakaranda on elänyt kehityskaaren kitarakuorosta sovitettuun bändiin. Tämä kehityskaari on ollut huipussaan erityisesti levyllä *Päällä Afrikan maan*, jossa kuoro soi ikään kuin yhtenä instrumenttina soitinten rinnalla¹⁹¹. Afrikkalaisperäisistä soittimista konserteissa käytetään lähes aina djembejä ja muita rumpuja, erilaisia shakereita sekä mbiraa.

Basisti Anssi Airas toteaa tutustuneensa vuonna 1992 matkallaan Senegalissa alueen erilaisten rumpujen soiton pitkään historiaan, *griot*-perinteeseen ja suullisen perinteen arvostukseen: ”*Tama*-rumpu¹⁹² on tärkeä soitin, sillä ei lapset leiki”. Airas toteaa, että suullista perinnettä vaalitaan edelleen. Länsi-Afrikassa erilaisilla rummuilla soitetaan monikerroksellisia polyrytmisiä kokonaisuuksia. Määttä mukaan myös ihmiset Guineassa edelleen tunnistavat rytmeistä soiton viestin ja juhlan aiheen. Turunen toteaa, että eteläisen Afrikan lauluperinteeseen eivät Jakarandan tapaan käytetyt rummut ole kuuluneet. Jakarandan afrojen säestyksessä käytetyt rummut ovat länsiafrikkalaisia djembe-rumpuja, conga-rumpuja ja tansanialaisia ngoma-rumpuja. Jakarandassa djembeillä soitetut rytmit eivät ole olleet erityisen eteläafrikkalaisia, varsinkaan alussa. Nyman kertoo, että hän soitti alkuvuosinaan rytmejä sen mukaan, mikä kuulosti hyvältä hänen mielestään. Afrikan-matkojen ja yhteistyömahdollisuuksien myötä hän kuitenkin oppi uutta myös eri alueiden rytmiikasta ottaen afrojen säestykseksi aikaisempaa alkuperäisempiä rytmejä.¹⁹³

¹⁹⁰ Simojoki 2015.

¹⁹¹ Kuoron ja bändin tasapainosta kertoo myös se, että lehdistötiedotteissa on 1990-luvulta lähtien kirjoitettu: ”Laulajien rinnalla soivat kitarat, puhaltimet, basso ja lyömäsoittimet”. Huomiota on siis kiinnitetty sanavalintaan; soittimet eivät soi laulajien taustalla. Jakaranda 30 vuotta -tiedote 2015.

¹⁹² Airas kertoo tämän eli ”puhuvan rummun” olevan Senegalin sereerien parissa pyhä soitin ja sen käyttöön liittyy uskonnollisia perinteitä Airas 2020. Tama 2020.

¹⁹³ Airas 2015. Määttä 2015. Turunen 2015. Nyman 2015.

Musiikkiryhmä oli alkanut harjoitella varsin tavoitteellisesti 1990-luvun alusta lähtien Nymanin johdolla. Sunnarborg muistelee, että Nyman kiinnitti huomiota sekä kuoron yhteissointiin ja bändin yhteissoittoon että musiikin tyyllisiin seikkoihin.

Soitinvalikoima täydentyi aina tarpeen ja tarjolla olevien soittajien mukaan. Airas toteaa, että sovitukset olivat usein aika vapaita. Jokainen muusikko toi yhteissointiin oman näkemyksensä ja taitonsa. Afromusiikin tyylinmukaisuus oli paljolti jokaisen soittajan harrastuneisuuden ja perehtyneisyyden varassa.¹⁹⁴ Myös Nyman kertoo, että hän on sovittanut bändille kappaleisiin esimerkiksi riffejä, introja ja komppeja, mutta jokaisella soittajalla on myös ollut tilaa soittaa omia riffejä. Sekä Nyman itse että muut soittajat ovat tehneet omaa musiikillista kokeilua sovituksissa.¹⁹⁵ Airaksen arvion mukaan Nyman on ohjannut rumpaleita yksityiskohtaisemmin kuin kitaristeja ja basisteja. Airas toteaa, että soittajat eivät sanoittaneet keskenään soittonsa ”afrikkalaisuutta”, sen sijaan he keskustelivat soittoteknisistä ehdotuksista.¹⁹⁶

Airas kertoo, että hänen afrikkalaisen musiikin kokemuksensa ja esikuvansa tulivat kuuntelemalla populaarimusiikin yhtyeitä ja muusikoita, muun muassa eteläafrikkalaista basisti Bakithi Kumaloa¹⁹⁷ (s. 1956), eteläafrikkalaista Mahotella Queens –yhtyettä, eteläafrikkalaista Juluka-yhtyettä, jonka johtaja Johnny Clegg (1953-2019) ammensi musiikillisia vaikutteita zulu-perinteestä, sekä Paul Simonin *Graceland*-levyä. Siten Jakarandan musiikissa niin sanottu afrikkalaisuus oli hänelle innostavaa. Airas arvioi, että Jakaranda on ollut aikanaan Suomessa verraten radikaali kokonaisuus omassa kontekstissaan, sillä hän muistelee etnomusiikin tulleen suuren yleisön tietoisuuteen vasta 1990-luvulla.¹⁹⁸ Jakarandan yhtyeen käsittelyssä nojautun paljolti Airaksen kuvailuun, muistoihin ja arvioihin musiikin niin sanotuista afrikkalaisista piirteistä.

Jakarandan soittimista Airas nostaa esiin kaksi asiaa. Hän kertoo, että Nyman ja Suikki Jääskä kehittivät 1990-luvun alkupuolella keikkakäyttöön niin sanotun lätkäbasarin eli kevyen bassorummun. Sen ääni toimi paremmin kaikuisissa kirkoissa eli tyypillisimmissä konserttipaikoissa, se oli helppo mikittää ja kevyt roudata. Airas itse

¹⁹⁴ Sunnarborg 2015. Airas 2015.

¹⁹⁵ Nyman 2015.

¹⁹⁶ Airas 2015.

¹⁹⁷ Bakithi Kumalo 2020.

¹⁹⁸ Airas 2015.

otti käyttöön konserteissa nauhattoman bassokitaran. Soiton esikuvana hänellä oli myös nauhatonta bassoa soittava Bakithi Kumalo. Airas kuvailee, että nauhattoman basson soitossa ääni elää enemmän, siksi rytmikan eteen täytyy soittajan tehdä enemmän töitä. *Graceland*-levyllä soittavan Kumalon myötä nauhaton basso leimautui Airaksen mukaan ”afromusiikin” soittimeksi. Jakarandan käyttämistä yhtyeen musiikkityyleistä Airas mainitsee Etelä-Afrikan suorakomppisen *township jive* -tyylin ja keskisen Afrikan *soukouss*-tyylisen musiikin, jossa ”tanssibiitin päälle kitarat soittaa iloisesti”. Airas olisi toivonut Jakarandan käyttävän enemmänkin musiikillisia lainoja Afrikan musiikkikulttuureista ja laulavan enemmän myös ”afroja”. Airaksen mukaan monet bändikappaleet olivat suomalaista hengellistä kevyttä musiikkia, hengellistä viihdemusiikkia. Kuitenkin Airas kertoo olevansa hyvin tyytyväinen vuosiinsa Jakarandan mukana. Musiikkiryhmän mukana on päässyt esiintymään ja myös matkustamaan paljon. Airas muistelee, että musiikillisesti hienoa hänelle oli se, että Jakarandan kanssa sai soittaa paljon keikkoja, keskimäärin 50 konserttia vuodessa: ”Inhimillisiin aikoihin selvin päin olevalle yleisölle. Niin onhan se muusikolle Suomessa luksusta.”¹⁹⁹

4.3. Liikkuminen ja tanssi

Jakarandan alkuvaiheessa tavoitteena esiintymisissä oli Simojoen mukaan rentous. Turunen kuvaa tätä niin, että ”keikalla ei pönötetä”. Sunnarborg mainitsee rentouden ja liikkeen olleen esiintymisessä alusta asti tärkeitä. Liikkuminen ei kuitenkaan ollut alkuvuosina organisoitua, vaan laulajat liikkuvat vapaasti laulaessaan. Myös tämä oli uutta tuon ajan kuorolaulamisessa. Sunnarborg kertoo, että monellakaan musiikkiryhmäläisellä ei ollut käsitystä siitä, miten ihmiset laulujen kotimaissa lauloivat ja liikkuvat, ennen kuin kävivät ensimmäisen kerran itse näkemässä sitä vuonna 1993. Esikuvia ei juurikaan ollut, vaan ryhmäläiset keksivät ideat itse. Joitakin koreografioita tehtiin, mutta suunnitellusti liikkuminen ei tuntunut luontevalta kaikille. Tekemisen ilo piti Sunnarborgin mukaan kuitenkin musiikin tahdissa liikkumisen rentona.²⁰⁰

¹⁹⁹ Airas 2015.

²⁰⁰ Simojoki 2015. Turunen 2015. Sunnarborg 2015.

Musiikkiryhmä pyrki jo alkuvuosinaan omaksumaan traditionaaliin lauluihin lauluun kuuluvan askelluksen silloin, kun siitä saatiin tietoa jotakin kautta. Useiden Jakarandan kappaleiden perusaskeleena on joustava rytmin mukainen kävely paikallaan, sivulle-viereen -askel tai eteen-taakse -askel. Askelluksella on myös mahdollista liikkua eteenpäin. Löytty kuvailee, että eteen-taakse -askel on hyvin tyypillinen Namibiassa choruksia lauletaessa²⁰¹. Pelkonen mainitsee, että esimerkiksi vapauslauluja on laulettu mielenosoituksissa, jolloin laulava väkijoukko on liikkunut rytmikkäällä askelluksella koko ajan eteenpäin²⁰². Askeleissa tanssillisuutta tuovat jousto polvissa ja nivusissa. ”Afroissa” laulajien kädet ovat liikkeessä mukana kevyesti koukistettuina ja jalkojen kanssa samassa rytmissä liikkuen tietyillä liikeradoilla. Kun laulajat harjoittelevat liikkumista, tavoitellaan usein ”afro-joustoa”²⁰³. Vartaloa kierretään kävelyn luonnolliseen suuntaan eli jaloissa ja hartioissa tapahtuu yhtaikainen vastakierto, jolloin kädet ja jalat liikkuvat toisiinsa nähden diagonaalisesti. ”Afroissa” painonsiirto jalalta toiselle tuo liikkeeseen lisää rytmiä; rytmi ei ole vain jalkaterissä, vaan myös lantiossa.²⁰⁴

Jakarandan esiintymisessä on jonkin verran vaikutteita myös länsiafrikkalaisesta, erityisesti guinealaisen tanssin traditiosta. Länsiafrikkalainen liikekieli on välittynyt Jakarandan esiintymiseen tanssinopettaja Minna Määtän kautta sekä suoraan että välillisesti. Määttä on käynyt ohjaamassa kuorolaisia muun muassa ennen juhlakonsertteja vuosina 2005 ja 2010 kerrallaan muutamien tuntien ajan. Olen omalta osaltani jossain määrin välittänyt guinealaisen tanssin askelia ja liikkeitä Jakarandan esiintymiseen. Olen harrastanut afrikkalaista tanssia Määtän tanssitunneilla vuodesta 1995 lähtien säännöllisesti lähes kymmenen vuoden ajan ja sen jälkeen kausiluonteisesti. Olen ollut ensimmäisen kerran esiintymismatkalla Afrikassa vuonna 2001. Tällöin hämmästyin, miten vähän ja miten eri tavoin paikalliset kuorot tanssivat

²⁰¹ Löytty 2012, 88.

²⁰² Pelkonen 2015.

²⁰³ ”Afro-jousto” on musiikkiryhmän sisäistä terminologiaa, jolla tarkoitetaan polvissa ja nivusissa tapahtuvaa joustoa askeleen ja rytmin mukaan. Jousto tuo liikkeisiin tanssillisuutta. ”Afro-jousto” sijoittuu rytmillisesti iskujen painottomille osille, niin sanotuille takapotkuille. Jouston tulisi olla katkeamatonta, jotta se integroituu vaivattomasti ja luontevasti muuhun askellukseen ja liikkeeseen.

²⁰⁴ Tanssin kuvailussa on käytetty apuna Paritanssipäiväkirja-blogia. Paritanssipäiväkirja 2016.

siihen nähden, mitä olin kuvitellut. Kuorot kyllä askelsivat ja liikkuiivat koko ajan, erityisesti choruksia laulaessaan, mutta kuorojen harvat tanssiosuudet olivat erilaisia kuin olin oletanut. Paikalliset kuorot ja perinnetanssiryhmät esittivät sooloissaan tansseja, joissa jalkojen rytmit ja askeleet olivat keskiössä, usein vielä kolmimuunteisesti. Oppimani länsiafrikkalainen tanssi puolestaan rakentuu pääosin 4/4-rytmiin, vaikka soiva musiikki on polyrytmistä. Määttä tosin kertoo, että Länsi-Afrikasta Eurooppaan emigroituneet opettajat ovat ja hän itsekin on jonkin verran soveltanut ja yksinkertaistanut länsiafrikkalaisia tansseja opettaessaan niitä länsimaissa ja Suomessa²⁰⁵. Eteläisen Afrikan tansseissa keskivartalo ja kädet ovat verraten staattiset, toisin sanoen liikeradat ovat pienempiä ja matalampia kuin olin etukäteen arvellut. Eteläisen Afrikan tansseissa vartalon painopiste on pääosin keskellä, ikään kuin vartalon rungossa. Niinpä vasta ensimmäisen Afrikan-matkan jälkeen vuonna 2001 ymmärsin selkeitä eroja eteläisen ja läntisen Afrikan tanssiperinteissä.

Määttä kertoo, että länsiafrikkalaisen tanssin tulo Eurooppaan ja Suomeen tapahtui voimakkaassa maailmanmusiikkiaallossa 1980-luvun lopulta alkaen. Ensimmäiset tanssinopettajat Suomessa olivat suomalaisia tanssijoita, jotka olivat opiskelleet länsiafrikkalaisten opettajien johdolla Pariisissa ja New Yorkissa²⁰⁶. Tanssin esittäjillä ja opettajilla oli paljon kysyntää 1990-luvun taitteessa, kiinnostus oli valtavaa. Määttä kertoo itse opiskelleensa länsiafrikkalaisia tansseja sekä Suomessa että kuudella pitkällä opintomatkalla Guineassa ja Burkina Fasossa. Hänen opettajansa ovat olleet Guineasta, Malista, Senegalista, Burkina Fasosta ja Suomesta.²⁰⁷

Määttä kuvailee länsiafrikkalaisten tanssien keskeisiksi piirteiksi liikkeen musikaalisen tuottamisen, jossa liike, musiikki ja tanssi ovat yhtä. Määttä toteaa, että kaikki hänen

²⁰⁵ Tanssiperinne Länsi-Afrikassa on Määttän mukaan hyvin laaja. Määttä vertaa, että jos hän itse opettaa kahdeksaa eri tanssia, niin alkuperäiseen perinteeseen kuuluu 800 tanssia. Opettajilla Länsi-Afrikassa myös syvälinen tieto ja ymmärrys omasta perinteestään. Oma perinnettä arvostetaan ja vaalitaan, vaikka erilaisten vaikutteiden yhdistelemistä tapahtuu tanssikulttuureissa sielläkin. Määttä 2015.

²⁰⁶ Määttä toteaa, että suuremmissa Afrikan ulkopuolisissa tanssimaissa, joissa on enemmän myös harrastajakuntaa, ovat tanssitunneille tulijat kiinnostuneita tarkasti ottaen siitä, minkä maan tai perinteen tansseja tunnilla tanssitaan. Suomessa puhutaan sen sijaan ”afrotanssista”, afrikkalaisesta tanssista tai tarkemmin määriteltynä länsiafrikkalaisista tansseista. Määttä kertoo, että hän tuntee Suomessa vain muutamia Itä-Afrikasta kotoisin olevia tanssinopettajia ja eteläisen Afrikan tanssien opettajia hän ei tunne yhtäkään. Määttä 2015.

²⁰⁷ Määttä 2015.

tuntemansa muusikot osaavat myös tanssia, tosin kaikki tanssijat eivät osaa musisoida. Ihmiset tuntevat ja osaavat perinteensä hyvin ja ovat siitä perustellusti ylpeitä. Perinteiden muokkaamista ja uusien vaikutteiden omaksumista tosin tehdään myös Määtän mukaan. Traditionaalisten tanssien rinnalle on kehittynyt ”moderni afro”, vaikutteita liikkuu useisiin suuntiin ja esimerkiksi länsimaisesta hiphopista on omaksuttu käyttöön *tanssibattle*²⁰⁸. Ilmaisuu ja yhdessä tanssiminen ovat tärkeitä. Määttä toteaa, että länsiafrikkalaiset tanssit ovat yhteisötansseja ja ne liittyvät tyypillisesti juhliin, vuotuisjuhliin, ikäkausiin ja riitteihin. Kehollisessa ilmaisussa Määttä nostaa esiin aksentit, sillä niiden ilmentämänä rytmiikka on läsnä koko kehossa. Liikkeet keskivartalossa ja käsissä ovat isoja, jalat tanssivat monipuolisia rytmejä. Sen sijaan Määtän kuulema traditionaalinen laulukulttuuri on ollut tyypillisesti yksiaänistä call-response –rakenteista laulamista.²⁰⁹

Määttä kertoo tanssin opettamisesta Suomessa, että tärkeitä on kannustaa tanssijoita rentouteen ja rohkeuteen. Hän kannustaa oppilaitaan rentoon kehon hallintaan, jossa liike on tuettua ja joustavaa. Liikkeellä on Määtän mukaan aina jokin tietty suunta ja rytmi. Suomessa oppilaiden valmiudet omaksua uutta liikekieltä ovat Määtän kokemuksen mukaan kehittyneet vuosikymmenten myötä. Tätä kehitystä ovat olleet jouduttamassa monenlaiset tanssilliset ryhmäliikuntamuodot ja eri tanssikulttuureihin pohjautuvat tanssitunnit. Jakarandan ohjaamisessa Määttä toteaa arvostavansa sitä, miten vastaanottavaisesti laulajat suhtautuivat esiintymisvalmennukseen ja tanssimiseen. Määtän mukaan musiikkiryhmäläiset olivat avoimia ja valmiita lähtemään tanssiin mukaan ja yhdistämään liikkeen ja laulun. Hän kertoo huomanneensa myös, että musiikillinen harrastuneisuus vaikuttaa liikkeiden, koreografioiden ja rytmien omaksumisen helppouteen.²¹⁰

Länsiafrikkalaisissa tansseissa tanssiasento on hieman etupainotteinen eli vartalon paino lepää enemmän päkiöillä ja ylävartalo on nivusista kallistunut eteenpäin. Vartalo ja sen liikkeet ovat ikään kuin kaksiosaiset, nivusista ylöspäin ja nivusista alaspäin.

²⁰⁸ Määttä kertoo tanssibattleista, että tanssijat ovat piirissä ja vuorotellen käyvät näyttämässä omaa taituruuttaan muille osallistujille. Määttä 2015.

²⁰⁹ Määttä 2015.

²¹⁰ Määttä 2015.

Vartalonosien *isolaatio* eli eriyttäminen on olennainen osa liikekieltä. Keskivartalo pidetään kannateltuna ja elastisena. Jalat ovat jonkin verran levällään toisistaan, jalkaterät hieman ulospäin avautuneina.

Jakarandan esiintymisissä askelluksessa ja koreografioissa on tärkeää, että liike ei ole liian raskas. Laulajien syke ei saa tanssiessa nousta liikaa, sillä silloin laulaminen vaikeutuu. Toisaalta askelten liikkuvuus tuo omanlaisiaan haasteita. Koska laulajat laulavat useimmiten mikrofoninjalkaan kiinnitettyihin mikrofoneihin, he eivät saa joutua tanssiessaan liian kauaksi mikrofoneista, jotta samanaikainen laulu vielä kuuluu hyvin. Kovin suuret liikeradat käsissä tuovat myös omat haasteensa tiiviissä kuororivissä laulettaessa.

Esiintyminen Jakarandassa tuli 2000- ja 2010 -luvuilla yhä kokonaisvaltaisemmaksi äänelliseksi ja keholliseksi ilmaisuksi tanssin kasvavan osuuden myötä. Liikekieli toi jonkin verran haasteita aikaisemmin tanssia harrastamattomille. Pelkonen toteaa, että laulun, rytmin ja liikkumisen, monien asioiden yhtäaikainen yhdistäminen vaatii joskus erityistä keskittymistä²¹¹. Laulajilla on useita tekijöitä, jotka vaativat keskittymistä erityisesti ”afroissa”: vieraskieliset sanat ja äänteet, melodia, rytmi, fraseeraus, äänen puhtaus, terve äänenkäyttö, lauluasento, jatkuva liike, liikkeiden ja katseen suunnat sekä käsien asento eli pidetäänkö kädet alhaalla rentoina vai ”tanssimassa” ja onko käsillä jokin erityinen koreografia. Lisäksi huomiota kiinnitettiin siihen, onko liikkeissä yhtenäisiä pysähtymisiä tai aksentteja eli onko kehossa erityisiä rytmejä. Onko liikkuminen kulmikasta vai pehmeää, opeteltua vai luonnollista? Hienovaraisia ja samalla vaikeita nyansseja liikkumisessa sisältävät muun muassa liikkeiden ja vartalon suunnat ja katkeamaton liike, luonnollisen diagonaalin käyttö, luonteva painonsiirto sekä kaiken kaikkiaan rohkeuden, heittäytymisen ja oman kehon löytäminen.

Laakso kertoo, että hänelle liikkumisen ja tanssimisen aloittaminen Jakarandan harjoituksissa ja esiintymisissä tuntui aluksi vaikealta. Hän toteaa, että tähän vaikuttivat sekä tietynlainen opittu epäluulo tanssimista kohtaan että siitä johtuva tottumattomuus tällaiseen liikkumiseen. Laakso kertoo, että hän perusteli itselleen askeltamista laulujen

²¹¹ Pelkonen 2015.

tahdissa sillä, että se kuuluu tietyn kappaleen koreografiaan, se ei ole varsinaisesti tanssimista. Jakarandan kanssa tehdyt koreografiat olivat alku, mutta Määtän tanssitunneilla Laakso kertoo oivaltaneensa tanssimisen voiman ja ilon: ”Hei, tätä on ylistys! - - mä olen ihan okei tässä mun kehossani.” Laakso kertoo afrikkalaista tanssia harrastettuaan opiskelleensa myös tanssi-improvisaatiota ja musiikkiterapiaa. Nämä toivat liikkeeseen lisää heittäytymistä, herkkyyttä ja ilmaisua. Oma kehoisuus tuli tutuksi ja Laakso kertoo, että myös hänen oma kehonkuvansa muuttui hyväksyväksi.²¹² Laakson kokemuksista kuuluu se, että tanssiminen on hankalan alun jälkeen muuttanut syvällä tavalla suhdetta omaan kehoisuuteen ja minäkuvaan. Olen kokenut samoin afrikkalaisen tanssin tanssituntien ja Jakarandan mukana tanssimisen myötä. Tanssiminen ei ole vain jalkojen askelia tai kehon liikettä, vaan sen vaikutukset ulottuvat syvemmälle ja sen merkitys on kokijalleen kokonaisvaltaisempaa.

Kappaleiden koreografioiden lisääntyminen sai aikaan myös jonkin verran vastustusta laulajien parissa. Laakso kuitenkin muistelee, että pienet soraäänet hiljennettiin, kun ryhmässä oli laajempi kannatus ja tanssihalu. Myös Nyman antoi tilaa tanssimisen lisääntymiselle Jakarandan esiintymisissä. Laakso mainitsee liikkeen ja askeltamisen myös auttavan laulamista. Jotta laulun rytmi, fraseeraus ja syke niin sanotusti istuvat luontevasti kappaleessa ja svengaavat, on Laakson mielestä hyvä liikkua laulun rytmisissä.²¹³ Laakson muusikkous tulee esiin tällaisessa sykkeen ja rytmin hahmottamisessa.

Tansanialaisten laulujen lisääntyessä 2010-luvulla käännyttiin Jakarandassa yhä enemmän myös itäafrikkalaisten tanssien ja liikkeiden suuntaan. Joihinkin traditionaalsiin kappaleisiin on Makena opettanut tietyn askelluksen ja tietyt taputusrytmit. Kappaleisiin on pyritty saamaan ensi käden tietoa liikkeen ja laulun kuulumisesta yhteen silloin, jos tietoa on ollut saatavilla. Joihinkin lauluihin ovat solistisia osuuksia tanssineet myös Botswanasta, Tansaniasta ja Keniasta kotoisin olevat ryhmän jäsenet. Tulevaisuudessa heidän perinteen ja nykykulttuurin tuntemuksensa toivottavasti saa yhä näkyvämmän sijan Jakarandan esiintymisessä.

²¹² Laakso 2015.

²¹³ Laakso 2015.

4.4. Artikulaatio, äänenkäyttö ja soundi

Sunnarborg toteaa, ettei monilla musiikkiryhmäläisillä ollut käsitystä eteläisen Afrikan kuorojen laulamisesta ennen omakohtaisia kuulohavaintoja matkalla vuonna 1993. Jo 1990-luvun alussa Nyman oli alkanut harjoittaa kuoroa kurinalaisesti. Ryhmän jäsenistä nousi kuoronjohtajia²¹⁴, jotka ohjasivat kuoroharjoituksia. Tavoitteena oli kuoron hyvä yhteissointi myös lauluteknisiin seikkoihin paneutumalla. Sunnarborg kertoo kuitenkin, että ensimmäisellä eteläisen Afrikan matkalla musiikkiryhmäläiset tajusivat paikallisten kuorojen kanssa tehdyn läheisen yhteistyön ja lukuisten konserttien seurauksena, että Jakarandan esiintyminen oli vain varjo esikuvistaan ”afrojen” osalta.²¹⁵ Matkalla ryhmäläiset ymmärsivät eteläisen Afrikan kirkkojen laulumusiikin syvemmin.

Artikulaatio

Sunnarborg ja Pelkonen kertovat, että afrikkalaisten kielten oikeanlaiseen ääntämiseen²¹⁶ ja eri kielten erityisiin äänteisiin²¹⁷ kiinnitetään kuorossa paljon huomiota. Oikean kuuloista ääntämistä pidetään hyvin tärkeänä. Titus kertoo, että hän ensi kerran kuullessaan Jakarandaa Botswanassa vuonna 2001 hämmästyí ja ilahtui setswanan kielen hyvästä lausumisesta lauluissa.²¹⁸ Pelkonen mukaan laulajat tiedostavat, että yleisössä todennäköisesti hyvin usein istuu joidenkin laulujen kieltä ymmärtäviä, kuten laulujen kotimaista lähtöisin olevia henkilöitä tai entisiä lähetystyöntekijöitä²¹⁹. Afrikkalaistaustaisten laulajien myötä keskustelut laulujen

²¹⁴ Kuoronjohtajina toimivat Sunnarborgin ja Laakson mukaan 1990- ja 2000-luvuilla musiikkia ammatikseen opiskelevat tai jo ammatissa toimivat Anna-Liisa Vihko, Ilona Nyman, Topi Lehtipuu, Jaana Turunen ja Maria Laakso. Sunnarborg 2015. Laakso 2015.

²¹⁵ Sunnarborg 2015.

²¹⁶ Pelkonen muistelee, että eteläafrikkalainen kuoronjohtaja Mokale Koapeng on jäänyt mieleen ääntämisen perinpohjaisena harjoittajana. Hän kysyi yhden kuoroharjoituksen aikana lukuisia kertoja: ”Do you hear the difference?”, vaikka suomalaistaustaiset laulajat eivät välttämättä kuulleet äänteissä eroa tai ainakaan pystyneet itse tuottamaan äänteitä täysin oikein. Pelkonen 2015.

²¹⁷ Esimerkiksi botswanalaisessa setswanan kielessä on kurkusta lausuttava rohiseva g-äänne sekä leveästi poskihampaiden välistä lausuttava hl-äänne. Eteläafrikkalaisissa xhosan ja zulun kielissä on eri tavoin lausuttavia naksautusäänteitä, jotka ovat tyypillisiä eteläisen Afrikan nguni-heimojen kielille. Kaemmer 2000, 315.

²¹⁸ Sunnarborg 2015. Pelkonen 2015. Titus 2015. Titus muistelee, miten Jakaranda oli Botswanassa vuonna 2001 mukana suurkonsertissa Ramotswassa. Konsertissa esiintyi myös muita kuoroja, puhallinorkesteri ja marimbaorkesteri ja Titus oli kuuntelemassa esiintyjä. Kun Jakaranda oli laulanut botswanalaista perinnelaulua ’Kgomo Tsa’ntate’, oli Titus nähnyt piispa Robinsonin nousevan seisomaan ja alkavan tanssia laulun mukana. Tämä oli ollut Tituksesta hyvin vaikuttava ja erityislaatuinen hetki.

²¹⁹ Pelkonen lisää, että oikean ääntämyksen ja hyvän kielitaidon arvostus on ollut SLS:n lähetystyöntekijöiden asenteissa ja työssä tärkeää muutenkin. Hyvä kielen osaaminen mahdollistaa

sanojen oikeista ääntämysasuista ovat syventyneet. Koska ryhmässä on mukana jäseniä, jotka puhuvat hyvin tai äidinkielenään esimerkiksi swahilia, setswanaa tai oshindongaa, voi sanojen ja lauseiden merkitystä avata muille entistä paremmin. Toisaalta puhuttu kielikin on elävää ja muuttuvaa kulttuuria; swahilin kieliopista ja sanastosta on ryhmäläisillä joskus erilaisia näkemyksiä sen mukaan, ovatko he kotoisin Tansaniasta vai Keniasta, kaupungista vai maaseudulta. Tähän myös Pelkonen on kiinnittänyt huomiota.²²⁰

Complete Vocal Technique -äänenkäyttömenetelmä

Jakarandan laulajat ovat vuosien saatossa saaneet jonkin verran äänenhuollon ja laulutekniikan opetusta ryhmässä mukana olevilta ammattilaulajilta. Muutamat laulunopettajat ovat myös kouluttaneet kuorolaisia ryhmäopetuksessa eri vuosina. Lisäksi popjazz- ja CVT-laulunopettaja Liina Ockenström on ollut opettamassa CVT-menetelmän mukaista äänenkäyttöä vuonna 2010.

Complete Vocal Technique on eräs äänenkäyttömetsodi, jonka on kehittänyt tanskalainen laulaja Cathrine Sadolinin. CVT on tullut 2000-luvulla Suomessa ja muualla Euroopassa erityisesti rytmimusiikin laulajien ja näyttelijöiden parissa tunnetuksi harjoitusmenetelmäksi. Monet CVT-menetelmää hyödyntävät laulajat kuvaavat metodia laulajan työkalupakiksi, josta voi eri musiikkityylien tarpeiden mukaan ottaa käyttöön erilaisia äänenvärejä, soundeja ja tehokeinoja.²²¹ Käytän CVT-termejä tässä esitelmässä apuna äänenkäytön luokittelussa.

Sadolinin äänenkäyttömetsodin lähtökohtana on ajatus siitä, että laulaminen on helppoa ja jokainen voi harjoittelemalla oppia laulamaan. Sadolin on eritellyt omien ja laulustudiossa laulajien kokemusten perusteella sitä, mitä kussakin äänenkäytön vaiheessa tapahtuu ja miten keho äänet tuottaa. Näin menetelmä tarjoaa konkreettisia vastauksia kysymyksiin, miten tietty ääni voidaan laulaa. CVT-laulumetsodin perustana on Sadolinin mukaan kolme pääperiaatetta. Laulamisen kivijalkana ovat sopivassa

tasavertaisen kontaktin niiden ihmisten kanssa, joiden parissa lähetti elää ja toimii. Siksi SLS on tukenut myös raamatunkäännöstyötä pienillekin vähemmistökielille. Pelkonen 2015.

²²⁰ Pelkonen 2015.

²²¹ Lillkung, Sören 2014. Rautiainen 2011.

suhteessa toimiva tuki, riittävä *twangin* määrä äänessä ja se, ettei laulaja työnnä leukaansa eteenpäin eikä jännitä huuliaan. Twang tarkoittaa CVT-metodissa kurkun ääntöväylän muokkaamista muun muassa kurkunpäättä nostamalla. Twangin käyttö tuo laulu- tai puheääneen terävyyttä, kirkkautta ja kuuluvuutta. Twang ja nasaali ääni sekoitetaan joskus keskenään, mutta twang ei ole nenä-ääni ja sen seurauksena äänestä ei tule niin sanotusti honottavaa. Kun nämä peruseriaatteet ovat kunnossa, voi laulaja käyttää joustavasti neljää erilaista laulusoundia eli *moodia*.²²²

Moodeista voimakkuudeltaan hiljaisin on ei-metallinen *neutral* (voimakkuusasteikolla 1-4). Neutral on kevyt ja kirkas luonteeltaan. Klassisesti koulutetut naislaulajat ja kuorojen sopraano- ja altoäännet laulavat pääosin neutral-moodissa. Toiseksi voimakkain moodi on *curbing*, joka on puolimetallinen ja näin jo varsin jäntevän ja kiinteän kuuloinen (voimakkuusasteikolla 4-7). Monet rytmimusiikin laulajat ja klassisen musiikin mieslaulajat laulavat curbing-moodissa. Kolmanneksi voimakkain on täysmetallinen *overdrive* (voimakkuusasteikolla 7-10). Tässä moodissa lauletaan voimakkaita ääniä niin klassisessa äänenkäytössä kuin rytmimusiikissakin. Neljäs moodi on myös täysmetallinen *edge* (voimakkuusasteikolla 7-10). Tätä moodia käytetään, kun lauletaan erityisen korkealta ja kovaa. Edge-moodin luonne on terävä ja huutava. Sadolinin mukaan tietyt vokaalit helpottavat kunkin moodin laulamista.²²³

Kun laulaja on valinnut haluamansa moodin tiettyyn laulun osaan, hän voi vielä CVT-metodin mukaan lisätä äänen ilmaisuvoimaa efekteillä. Sadolin väittää, että kun laulamisen peruseriaatteet ovat kunnossa, rajunkaan kuuloiset efektit eivät vahingoita laulajan ääntä. Laulajien ja laulunopettajien parissa on tosin erimielisyyttä siitä, miten hyvin CVT-menetelmän väitteet pitävät paikkansa. CVT-menetelmä kuitenkin neuvoo, miten esimerkiksi säröä, narinaa, vibratoa tai murinaa voi lisätä ääneensä hallitusti tarpeen ja laulun edellyttämän estetiikan mukaan.²²⁴

Äänenkäyttö ja soundi

Turunen kertoo, että ”afrikkalaista soundia” tavoiteltiin 1990-luvulla matkimalla

²²² Sadolin 2008, 7-9, 15-16, 20, 51-52.

²²³ Sadolin 2008, 16-19, 129.

²²⁴ Sadolin 2008, 18-19, 177-178.

eteläisen Afrikan kuorojen äänenkäyttöä. Turunen muistelee, että ensimmäisen Afrikanmatkan aikana monet ryhmäläiset olivat kuulleet itse kuorojen laulutapaa. Monet myös kuuntelivat afrikkalaisen musiikin levyjä. Turunen kertoo nykytietämyksensä valossa, että jotkut laulajat hakivat mielestään afrikkalaista laulusoundia laulamalla kovalla ilmanpaineella. Tavoitteena oli irtautua klassisen laulun ihanteista. Turunen arvioi, että laulajat tavoittelivat jonkinlaista *belting*-soundia²²⁵. Belting on Estill-menetelmän määritelmä erittäin voimakkaasta äänenkäytöstä, jota muun muassa yhdysvaltalaiset gospel-kuorot käyttävät Turusen mukaan. Toisaalta myös kolme-neljä laulajaa yhtä mikrofonia kohden sai aikaan sen, että jotkut laulajat lauloivat joskus terveän äänenkäytön kannalta liian kovaa, jotta ääni kuuluisi riittävän voimakkaana. Liiallinen äänenpaine aiheutti joillekin keikan jälkeen käheyttä.²²⁶

Turunen kuvaa, että Jakarandan laulusoundi on uniikki ja elävä. Hän arvioi, että omaleimainen soundi syntyy ennen kaikkea siitä, että kuorolaiset laulavat niin erilaisilla tekniikoilla, jossa ei ole kyse ”afrikkalaisuudesta”. Turusen arvion mukaan osa laulajista laulaa enemmän klassisella tekniikalla, jos he ovat opiskelleet laulua. Osa puolestaan laulaa luonnollisella puheäänellä (*speech-voice singing*), osa twang-äänellä. Turunen muistuttaa, että useimmat afrikkalaisten kirkkokuorojen laulajat eivät todennäköisesti ole käyneet laulutunneilla, joten jokainen laulaa omalla luonnollisella äänellään. Yksittäisistä ja erilaisista äänistä syntyy hänen mielestään myös Jakarandan yhteissoundi ja pieni tärkeä särö. Eri tekniikoilla laulavien laulajien äänet eivät välttämättä soi yhteen aivan saumattomasti, mutta siitä syntyy Turusen mielestä se olennainen värähtely ja elävyyden tunne. Afrikkalaiset kuorotkaan eivät välttämättä kuulosta puhtaasti harmonisilta länsimaisen ihanteen mukaan.²²⁷

Nyman kertoo kiinnittäneensä huomiota siihen, että esteettisen ihanteet ovat erilaisia eri perinteistä tulevilla kuoronjohtajilla. Esimerkkinä hän mainitsee ne kerrat, kun tansanialainen Kasheshi Makena ja eteläafrikkalainen Mokale Koapeng ovat harjoituttaneet Jakarandan laulajia. Nyman kertoo, että he molemmat ovat hakenneet

²²⁵ Turunen kuvaa belting-soundia seuraavasti: äänihuulet värähtelevät siten, että niillä on syvä kontakti toisiinsa. Kehossa on vahva ankkurointi. Äänessä on vahva twang, joka syntyy ääntöväylän kaventuman seurauksena. Turunen 2015.

²²⁶ Turunen 2015.

²²⁷ Turunen 2015.

erilaista soundia kuin mitä Jakaranda on tottumuksesta tehnyt. Nyman onkin todennut, että Jakarandan soundi on ryhmän oma tulkinta, ”yleis-Jakaranda-soundi”.²²⁸

Turunen mainitsee, että 1990-luvulla Jakarandassa ihanteena oli, että laulettaisiin muulla kuin klassisella äänenmuodostuksella²²⁹. Laakso kertoo, että laulajien harjoituksissa harjoiteltiin kuoron yhtenäisyyttä siten, että ohjeena oli fraseerata samalla tavalla, päättää fraasit yhtäkaa sovituille tahdinosille ja jättää lauluäänen niekut ja vibrato pois. Vibratosta ei tosin puhuttu suoraan, mutta ohje oli laulaa suoralla äänellä. Laakson mukaan kappaleiden solisteilla oli vapaus käyttää vibratoa, mutta kuorossa ei äänessä voi olla yhtäkaa useita erilaisia vibratoja. Kaiken kaikkiaan kuoron äänenmuodostuksessa oli tavoitteena rento laulutapa. Äänenhuollon harjoituksissa oli tavoitteena auttaa laulajia laulamaan omalla äänellään niin, että ääni toimisi vapaasti ja parhaalla tavalla omassa äänialassa. Laakso muistaa, että ryhmässä harjoiteltiin paljon myös toisten laulajien kuuntelua. Kuuntelu auttaa sovittamaan oman äänensä muiden joukkoon ja yksittäiset äänet eivät tule läpi kuorosoundista.²³⁰

Laulamisen afrikkalaisuuteen liitetyistä mielikuvista Laakso kertoo, että hänellä oli ennen Jakarandaan liittymistä luulo, että kaikki afrikkalaiset laulavat nasaalisti, korkealta ja kovaa. Käsityksen taustalla oli hänen kuulemansa pohjoisnamibialaisten kuorojen tyyli. Laakso muistelee käyneensä 1990-luvulla eri Afrikan maissa yhteensä kuusi tai seitsemän kertaa. Jossain vaiheessa hän alkoi aavistaa, että eri alueilla lauletaan eri tavoin. Laakso kuvailee, että hänen kokemuksensa mukaan esimerkiksi zimbabwelaiset laulavat pehmeällä soundilla. Jakarandassa afrojen äänenkäytössä kuitenkin tavoiteltiin naisäänien laulamana kiinteää ja eteen sijoitettua ääntä. Laakso kertoo, että näitä ominaisuuksia haettiin hymyn kautta. Laakso selittää, että sisäinen hymy saa kurkunpään ja kielen asettumaan rennosti. Ulkoinen hymy puolestaan muuttaa äänen soundia kirkkaammaksi. Nasaalia ääntä Laakso kuvailee siten, että siinä äänen yläpäästä käytetään enemmän ja ääni ei ole niin leveä. Toisaalta Laakso erittelee sopraanojen käyttävän nasaalia ääntä hieman eri tavoin kuin altot. Koska sopraanot laulavat korkeampia säveliä, heidän täytyy usein luopua rintarekisteristä. Laakson

²²⁸ Nyman 2015.

²²⁹ Turunen 2015.

²³⁰ Laakso 2015.

mukaan altojen stemmat sen sijaan liikkuvat sellaisella äänialalla, että heidän on mahdollista laulaa vahvasti ja nasaalisti sekä tehdä äänellään liutuksia ja erilaisia sävyjä. Muistiinpanojeni mukaan myös Makena on harjoituttaessaan omia kappaleitaan painottanut altojen osuutta harmonian perustana ja kappaleen sävyjen luojana. Tenorit laulavat rintarekisterillä ja he luovat naisäänien kanssa tersseissä soivan kolmisoinnun. Bassot eivät käytä nasaalia lainkaan.²³¹ Bassojen ääni-ihanne on useissa lauluissa syvän soinnikas ääni. Pelkonen luonnehtii, että bassot saattavat laulaa myös vuotavalla, huokoisella äänellä kappaleesta riippuen.²³² CVT-termein voi sanoa, että sopraanot laulavat neutral-moodilla, altot neutral- ja curbing-moodeilla, tenorit curbing- tai satunnaisesti overdrive-moodeilla ja bassot curbing-moodilla.

Jakarandan kuoroharjoituksissa ja äänityksissä lauluääntä kuvailevat sanallistetut termit ovat haastateltavien ja omien muistiinpanojeni mukaan muun muassa hymy, kirkkaus, vokaalien sijoittaminen eteen, iloisuus, huokoisuus, räväkkyys ja äänen leveys tai terävyys. Toisaalta käytettyjä mielikuvia ovat laulaa kuin ”jousimattona” eli jousiorkesterin tasaisena taustasointina tai laulaa ”silmät auki”. Lisäksi muutamien kuorolaisten CVT-kiinnostuksen myötä ruvettiin käyttämään myös termiä twang ja harjoittelemaan sen lisäämistä äänenkäyttöön. Toisaalta Nymanin mukaan joissakin lauluissa on esitysohjeeksi annettu laulaa esimerkiksi lempeästi, ”softisti” tai kuiskaavasti²³³.

Ligolointi ja muut tehokeinot

Jakarandan esiintymisissä ja joissakin äänitetyissä kappaleissa Jakarandan naislaulajat myös tehokeinona *ligoloivat*²³⁴ eli laulavat korkealla äänellä helisevää huutoa muun laulun ja musiikin päälle. Ligolointi liittyy Jakarandan lauluissa usein kappaleen tunnelman huippukohtaan, vaikkapa laulun A-osan kertaamiseen laulun loppupuolella, taikka laulun lopetukseen. Tällöin yksi tai useampi nainen saattaa ligoloida lyhyen,

²³¹ Laakso 2015.

²³² Pelkonen 2015.

²³³ Nyman 2015.

²³⁴ Löytyn mukaan Namibian ovambo-kulttuurissa vain naiset ligoloivat. Löytty 2012, 42. Muiden afrikkalaisten heimojen perinteissä myös miehet saattavat ligoloida. Ligolointi osoittaa eri kulttuureissa eri tunteita. Toisissa kulttuureissa sitä käytetään ilon ilmaisuna ja kannustushuutona, toisissa se osoittaa surua esimerkiksi hautajaisissa. Ligolointi on perinteisenä tapana muun muassa monissa Afrikan ja Lähi-Idän maissa. Ululation 2014.

muutaman sekunnin pituisen huudon. Musiikkiryhmässä ei ole ohjeistettu sitä, miten tai milloin ligoloidaan. On esitetty vain toive, ettei kovin moni yhtäkaaa innostuisi ligoloimaan, sillä silloin tuloksena olisi liian hajanaista melua. Toisaalta ligolointi tehdään musiikillisesti ja musiikin ilmaisuun eläytyen. Siksi useakin laulaja saattaa samanaikaisesti kokea halua ligoloida spontaanisti. Ligoloinnissa Jakarandan esiintymisissä yhtäaikaisuus tai sattumanvaraiset ligolointiäänissä soivat intervallit eivät haittaa. Kun yhden ligoloivan naisen mukaan lähtee joku toinenkin, sillä on tunnelmaa nostava, laulajia ja yleisöä innostava vaikutus. Toisaalta äänten intervallit voivat soida yhteen herkullisen kuuloisesti. Jakarandan naislaulajia ei ole tietääkseni ohjattu ligoloinnissa. Taito opitaan vain kuuntelemalla toisten ligolointia ja heittäytymällä eräänä päivänä siihen mukaan. Itse pidän ligoloinnin onnistumisen kannalta tärkeänä hyvää ja sitkeää tukea, kimeätä äänenväriä, joissakin tilanteissa twangia sekä ennen kaikkea rohkeutta päästää ilmoille niin voimakas ääni.

Eri kulttuureissa on tapana ligoloida hieman eri tavoin. Olen kuullut ainakin kolmenlaista ligolointityyliä. Yksi tapa on hyvin voimakas huuto, jossa huudettavana tavuna on kuulemani mukaan je-je-je-je. Tässä tavassa vahva twang ja E-kirjain antavat pontta äänenkäytölle CVT-metodin jäsentelyn sanoin. Sijoitan tämän tavan Länsi-Afrikkaan. Toisessa ligolointitavassa laulaja huutaa hyvin korkealla äänellä esimerkiksi li-li-li-li. Yhdistän tämän tavan naisten ligolointiin Namibiassa ja Botswanassa. Kolmas tapa on tehdä äänen jaksotus kielellä, liikuttamalla kielen kärkeä suussa ylähuulta pitkin suupielestä toiseen. Tämän ligolointitavan yhdistän Itä-Afrikkaan. Olen nähnyt naisten eteläisessä Afrikassa ja Tansaniassa peittävän suunsa kevyesti kädellään ligoloinnin ajaksi. Olen päätellyt tämän johtuvan siitä, että kielen liike suussa tai hampaiden näkyminen olisivat jotenkin sopimattomia ja ujosteltavia seikkoja näissä konteksteissa.

Myös mieslaulajat käyttävät ääntään muutenkin kuin laulaessaan. Miehet saattavat tehokeinona esimerkiksi jonkin kappaleen lopussa tai tunnelman noustessa ynistä tai hyristä laulun päälle. Yninässä annetaan syvän äänen resonoida kehon ja suun sisällä, huulet kiinni. Toisaalta mieslaulajat voivat päästää eräänlaisia matalia hyrinöitä tai äänen hurahduksia jonkin laulun tiettyihin vaiheisiin. Hurahduksissa äänen intonaatio voi olla nouseva tai laskeva. Kolmas tapa äänenkäyttöön ovat eräänlaiset kuiskaavat

käheät yskäisyt, joissa ääni saa vahvan alukkeen. Näitä yskäisyjä tehdään yleensä rytmikkäissä sarjoissa muutamia peräkkäin. Ynisemistä ja hyrähdyksiä Jakarandan mieslaulajat kuitenkin käyttävät vain joissakin kappaleissa.

4.5. Yhteisöllisyys

Jakarandan esiintymisissä yhteys yleisöön on ollut alusta lähtien tärkeä. Yhteyttä on etsitty muun muassa opettamalla yleisölle yksi tai kaksi laulua konsertin aikana ja laulamalla niitä yhdessä yleisön kanssa. Yhteyteen yleisöä on kutsuttu myös esimerkiksi innostamalla taputtamaan tai askeltamaan yhteislaulun rytmissä. Tämä sopii myös laulujen alkuperäiseen esitystapaan. Kokemukseni mukaan eteläisessä Afrikassa yleisö ja esiintyjät ovat usein osittain samoja ihmisiä, eri roolit lomittuen. Esimerkiksi konsertissa tai jumalanpalveluksessa on usein monta kuoroa laulamassa, kuorot ja musiikkiryhmät esiintyvät vuorotellen yleisölle, seurakunnalle ja toisilleen. Tituksen mukaan kuorojen välillä saattaa olla tällöin käynnissä suorastaan pieni kilpailutilanne. Kuorossa laulaminen koetaan monesti eteläisessä Afrikassa tärkeänä ja arvostettavana. Siksi on motivoivaa kuulua kuoroon, käydä kuoroharjoituksissa ja päästä esiintymään musiikkiryhmän mukana. Kuorot ja niiden jäsenet haluavat näyttää osaamistaan ja esittää parastaan.²³⁵

Simojoki kuvaa, että hänelle tärkeätä afrikkalaisessa musiikkiperinteessä on juuri musiikin yhteisöllisyys. Musiikki on hänen mukaansa yhteisömusiikkia, sitä ei voi esittää yksin. Laulaminen tapahtuu kohtaamisessa ja sitä leimaavat hänen mukaansa spontaanius ja ilo. Simojoki muistelee, että alusta lähtien Jakarandan vahvuus oli esiintyjien into ja hyvä tunnelma konserteissa.²³⁶ Muutkin haastateltavat, kuten Pelkonen ja Sunnarborg kertovat musiikin ilosta, josta yleisö on konserteissa nauttinut.²³⁷

Jakarandan harjoituksissa on vastuuta yhteisestä oppimisesta sekä yhtenäisestä soinnista

²³⁵ Titus 2015.

²³⁶ Simojoki 2015.

²³⁷ Pelkonen 2015. Sunnarborg 2015.

ja liikkumisesta kannettu yhteisöllisesti. Auktoriteetti musiikillisissa seikoissa ja muissakin esitykseen liittyvissä puolissa on Nymanilla. Kuitenkin esimerkiksi liikkumiseen ja esiintymisasuihin liittyvistä asioista musiikkiryhmäläiset keskustelevat myös yhteisesti. ”Afrojen” askelluksia ja liikkeitä ollaan 2010-luvulla ideoitu yhä enemmän yhdessä ja liikkeiden tekemisessä myös neuvotaan ystävällisesti toisia. Tähän kiinnitin huomiota erityisesti musiikkiryhmän valmistautuessa 30-vuotisjuhlakonserttiin kevättalvella 2015. Konsertti Espoon Sellosalissa oli iso voimanponnistus koko ryhmältä ja konsertissa haluttiin sekä kuulostaa että näyttää mahdollisimman hyvältä. Siten tanssien ja liikkumisen harjoitteluun panostettiin paljon ja siihen löytyi jäseniltä motivaatiota. Tämä käy ilmi pitämästäni treenipäiväkirjasta maaliskuulta 2015. Pelkonen toteaa, että myös laulamissa stemman sisäisesti autetaan tarvittaessa toisia oppimaan tietyt sävelkulut tai laulamaan tietyllä tavalla tietyssä kappaleessa. Tyylinmukaisuus esimerkiksi ”afroissa” siirtyy uusille jäsenille siis suullisena perinteenä ja myös stemmakavereita jäljittelemällä.²³⁸

4.6. Muut tekijät

Sunnarborg muistelee, että alkuvuosina musiikkiryhmässä ei esityksen visuaaliseen puoleen kiinnitetty juurikaan huomiota. Alussa tärkeintä oli vain laulaa ja esiintyä. Jossain vaiheessa yhtenäisiksi esiintymisasuiksi hankittiin keltaiset college-hupparit, vähän myöhemmin esiintymisasuina olivat punaiset, keltaiset ja violetit t-paidat ja college-paidat. Turunen muistelee, että ensimmäiset johonkin toiseen kulttuuriin viittaavat esiintymisasut olivat sini-vihreät ja puna-violetit batiikkiliivit. Näitä käytettiin mustan alaosan ja liivin sävyisen t-paidan kanssa. Liivit hankittiin 1990-luvun puolivälissä kotimaiselta valmistajalta ja ne tuntuivat tärkeiltä ryhmäläisten mielestä erityisesti afrikkalaishenkisinä esiintymisasuina.²³⁹

Ensimmäiset varsinaisesti Afrikasta peräisin olevat esiintymisasut tulivat käyttöön vuoden 2001 matkan jälkeen. Lähes kaikki mukana olleet olivat ostaneet matkalta

²³⁸ Pelkonen 2015.

²³⁹ Sunnarborg 2015. Turunen 2015.

painettuja kankaita, ommeltuja afrikkalaistyyllisiä paitoja sekä teettäneet erilaisista kankaista paikallisilla ompelijoilla niin sanottuja ”afro-paitoja”. Eteläisen Afrikan maissa tyypillinen miesten paidan malli on joustamattomasta kankaasta ommeltu tilava T-paita, jossa on helmassa sivuhalkiot ja etuhelmassa molemmin puolin neliönmuotoiset paikkataskut. Pääntie on muuten pyöreä, mutta siinä on edessä keskellä syvä halkio pukemista helpottamassa. Taskujen reunoihin sekä pääntien ja etumuksen halkion ympäri on ommeltu erottuvan värisellä langalla useita koristeommelraitoja tai jopa laajempia kirjailuja. Painettuja afrikkalaistyyllisiä kankaita oli vuonna 2001 vaikea löytää esiintymismatkalla.²⁴⁰ Muutamista löydetystä kankaista kuoron naiset ompelivat itselleen nilkkapituiset esiintymishameet. Jotkut käyttivät asussa myös samasta kankaasta olevaa päähuivia. Naisilla oli tämän niin sanotun ”afro-hameen” yläosana musta T-paita ja miehillä ”afro-paidan” alaosana mustat housut. Ryhmän visuaalinen ilme oli entistä värikkäämpi ja kirkkaampi, mistä ryhmäläiset olivat tyytyväisiä, mutta samalla ryhmä näytti myös visuaalisesti hajanaisemmalta. Matkalla vuonna 2001 oli nähty, että monet afrikkalaiset kuorot pukeutuvat hyvin yhtenäisiin esiintymisasuihin ja että asuihin selvästi panostetaan paljon. Matkalta ostettuja paitoja ja kankaista ommeltuja hameita käytettiin vuodesta 2001 vuoteen 2005 asti.

Vuonna 2004 hankittiin Tansaniasta suuri määrä yhtenäistä painettua puuvillakangasta, *kitengeä*²⁴¹, jossa oli isoja kuvioita ja kirkkaita värejä, turkoosia, keltaista, oranssia ja mustaa. Tästä kankaasta ommeltiin talkoovoimin yhtenäiset esiintymisasut koko ryhmälle. Miehillä ommeltiin yksinkertaistetut ”afro-paidat” ilman taskuja ja kirjailuja, naisille nilkkapituiset kietaisuhameet. Yläosina ja alaosina olivat jälleen mustat T-paidat ja housut. Nämä esiintymisasut otettiin käyttöön Jakarandan 20-vuotisjuhlakonsertissa vuonna 2005. Vuoden 2010 25-vuotisjuhlakonserttiin tehtiin esiintymisasut samalla

²⁴⁰ Esiintymismatkalla vuonna 2001 joidenkin pienempien kaupunkien toreilta saattoi löytää jonkin valmiiksi mitaan leikatun kangaskappaleen. Muutoin paikallisten ihmisten pukeutumistyyli ja vaateliikkeiden tarjonta olivat yllättäen hyvin länsimaisia. Farkut, T-paidat, puvut, kauluspaidat ja mekot olivat yleisimmin käytössä. Kuitenkin Namibiaa ja Botswanaa köyhemmästä Angolasta löysimme torimyyjiltä muutamia erilaisia painettuja kankaita, kutakin useita metrejä. Näin kaikille naislaulajille riitti kangasta edes yhteen pitkään hameeseen.

²⁴¹ Kitenge on puuvillainen painokuosillinen kangas, jota käytetään erityisesti Itä-, Keski- ja Länsi-Afrikassa. Kitengen kuviot ovat usein abstrakteja tai kuva-aiheet ovat luonnosta. Kitengessä voi olla myös tekstiä ja poliittisia tai uskonnollisia lauseita tai eräänlaisia piirrettyjä vaakunoita ja logoja. Kitenge valmistetaan metritavarana, mutta usein torikaupassa se myydään valmiiksi leikattuina noin 3,5 metrin paloina. Yhdestä palasta arvioidaan tulevan yksi naisen puku. Kitenge-kankaasta voi ommella hameita, paitoja, housuja, huiveja ja vauvan kantoliinoja. Kitenge 2020.

tavalla yhtenäisestä kankaasta talkootyönä ommellen. Tällöin esiintymisasuun tuli naisille näyttävänä lisänä myös hamekankaasta, puusta ja lasihelmistä koottu kaulakoru sekä useille naislaulajille myös päähuivi tai samasta kankaasta ommeltu pääruusuke. Tämä namibialainen kangas on polyesteriä ja siinä on vahvat sähkönsinisen ja oranssin sävyt yhdistettynä mustiin viivoihin. Viivat muodostavat ikään kuin aaltoilevia kalakuvioita. Nämä esiintymisasut ovat edelleen vuonna 2020 käytössä. Vuonna 2019 tuli eteen myös lisäesiintymisasujen hankkiminen, sillä niin sanottu Tampereen osasto²⁴² lisäsi laulajien lukumäärää huomattavasti. Viimeisin painettu puuvillakangas saatiin Botswanasta, siinä on lämpimän keltaisia kuvioita syvänsinisellä pohjalla. Tästä kankaasta ammattiompelija valmisti naisille kietaisuhameet ja kaulakorut sekä miehille paidat.²⁴³

Koko ryhmän yhtenäisiin esiintymisasuihin on ryhmässä oltu varsin tyytyväisiä. Nykyisessä asussa olevat samasta kankaasta ommellut kaulakoru, hiuspanta ja erityisesti iso pääruusuke ovat ryhmäläisten mielestä jälleen askeleita kohti ”afrikkalaisempaa” leimaa. Matkoilla Namibiassa, Botswanassa ja Tansaniassa ryhmäläiset ovat nähneet, että afrikkalaiset naiset käyttävät useimmiten jonkinlaista päähän kiedottua huivia. Yhtenäinen rivi pitkiä hameita ja kirjavia paitoja näyttää myös kuorolaisten mielestä tyylikkäältä, kun laulajat seisovat melko tiiviissä rivissä esiintyessään. Yhtenäinen samaan suuntaan tähtäävä liike tehostaa vaikutelmaa. Myös kuorot eteläisessä ja itäisessä Afrikassa käyttävät yhtenäistä rintamaa, yhtenäistä liikkeen suuntaa ja rytmiä sekä samanlaisia kuorounivormuja esityksen kokonaisuudessa. Titus kertoo, että kuoroille Botswanassa on tärkeää harjoitella musiikin ohella myös esittämistä. Titus kuvaa, että esittäminen sisältää laulamisen ja liikkumisen lisäksi myös kasvojen ilmeet, laulutekniikan ja tietoisien läsnäolon esitystilanteessa.²⁴⁴ Esiintymisasuista keskustellaan aika ajoin ryhmässä ja pohditaan tarvetta ja mahdollisuuksia muuttaa esiintymisasuja tai hankkia jälleen uudet asut.

²⁴² Vuonna 2017 Tampereen seudulla asuvat musiikkiryhmäläiset alkoivat pitää viikoittaisia harjoituksia keskenään.

²⁴³ Tansanialaisen kankaan hankin puolisoni Totti Toivosen kanssa vuonna 2004 asuessamme Tansaniassa opiskelijavaihdossa. Namibialaisen kankaan vuoden 2010 juhlakonserttia varten hankki Hans Namuhuya kotiseudultaan Ambomaalta. Suurimman vastuun asujen suunnittelusta ja ompelusta kantoi Laura Kivi. Kaulakorut suunnitteli korutaiteilija Anna Rikkinen. Botswanalaisen kankaan vuonna 2019 toivat mukanaan Merja ja David Titus matkaltaan Davidin kotiseudulle.

²⁴⁴ Titus 2015.

Esiintymisasut eivät siten ole lainkaan yhdentekeviä, vaan parhaimmillaan niiden tulee olla linjassa musiikin ja koko esityksen kanssa.

Laakso kertoo musiikkiryhmään tultuaan pohtineensa ajoittain, onko oikein esittää afrikkalaista musiikkia ja afrikkalaisten muusikkojen lauluja länsimaisena musiikinharrastajana. Hän sanoi kuitenkin päätyneensä ajatukseen, että Jakaranda yrittää lauluja esittämällä edistää kulttuurien välistä kohtaamista ja saada siten hyvää aikaan. Lisäksi lauluntekijät ja kuoronjohtajat itse ovat opettaneet näitä lauluja Jakarandalle esimerkiksi musiikkityöpajoissa tai henkilökohtaisissa tapaamisissa. Laakso kertoo myös, että tietojen lisääntyessä afrikkalaisesta musiikista, on kasvanut myös ymmärrys siitä, miten vähän lopulta tietää. Kuitenkin Laakso kokee oikeaksi, että olemassa olevaa tietoa jaetaan eteenpäin, ettei ainakaan väärät käsitykset leviä.²⁴⁵ Itsekin olen toisinaan miettinyt, leikimmekö me laulajat Jakarandassa afrikkalaisuutta ”afroja” laulaessamme ja mitä siitä tulisi ajatella. Olen miettinyt kysymystä siltä kannalta, että esiintyminen ja esittäminen edellyttää aina jonkinlaista leikkimistä eli heittäytymistä tilanteeseen, joka on monessa suhteessa ennalta-arvaamaton. Ajattelen myös, että Jakarandan esittäminen versioinakin, vaikkakin ehkä kalpeina varjoina alkuperäisestä, afrikkalaiset laulut tuovat musiikkikulttuureja, eri maiden kulttuureja ja ihmisten elämäntodellisuutta lähemmäksi suomalaisia kuulijoita, edes välähdyksinä.

Jakaranda on myös tilannut tilaussävellyksen botswanalaiselta nykysäveltäjältä. Hänen sävellystyöstään on maksettu palkkio, mutta hän ei saa Teosto-korvausta musiikkinsa esittämisestä. Sen sijaan Suomessa asuvat afrikkalaistaustaiset musiikintekijät ovat Teosto-järjestelmän piirissä. Nyman on myös suositellut Teostoon liittymistä musiikkiryhmän lauluntekijöille.

²⁴⁵ Laakso 2015.

5. KAPPALE 'UUJELELE MBUKA UASHILI' ESIMERKKINÄ

Tässä luvussa tarkastelen niitä eteläisen Afrikan kuoromusiikin ominaispiirteitä, jotka saavat musiikin kuulostamaan afrikkalaiselta suomalaisen kuulijan mielestä. Pyrin kartoittamaan ne tyylilliset, harmoniset, rakenteelliset ja esitykselliset piirteet, joiden perustella jokin tietty kappale luokitellaan niin sanotusti afrikkalaiseksi musiikiksi suomalaisesta näkökulmasta. Esimerkkinä tarkastelen Nymanin säveltämää ja sovittamaa kappaletta 'Uujelele mbuka uashili'. Tämä kappale on sävelletty vuonna 2007 joululauluksi ja se esitetään neliäänisesti a cappella. Kappaleen sanoitus käsittää kaksi lyhyttä lainausta oshindongankielisestä Raamatusta²⁴⁶. Nyman kertoo, että hänellä oli ensin idea kappaleen sanoituksesta suomeksi ja hän etsi idean sisältävän kohdan suomenkielisestä Raamatusta. Tämän jälkeen hän etsi vastaavan kohdan oshindongankielisestä Raamatusta.²⁴⁷ Jakaranda on äänittänyt kappaleen vuonna 2008 julkaistulle levyllä *Nuru*.

Esimerkkikappaleen käsittely koostuu kolmesta osasta. Ensinnäkin pyrin kartoittamaan musiikkianalyysin keinoin, millainen on kyseessä olevan kappaleen rakenne ja harmonia. Toiseksi pyrin selvittämään laulutavan vaikutusta mielikuvaan afrikkalaisesta musiikista. Millaisilla keinoilla laulajat tavoittelevat käytännössä mielikuvaa afrikkalaisesta äänenkäytöstä tässä kappaleessa? Äänenkäytön tarkastelussa hyödynnän Complete Vocal Technique -äänenkäyttömetodin (CVT) luokitteluja ja termejä. Kolmanneksi kartoitan kuulijoiden kokemuksia kyseisen kappaleen esitystilanteesta. Tämän kartoituksen toteutin kahden joulukonsertin yhteydessä vuonna 2013 lyhyen kysymyslomakkeen avulla. Näiden kolmen tarkastelutavan myötä pyrin löytämään ne syyt, jotka tekevät tietystä kappaleesta afrikkalaisen kuuloisen suomalaisten kuulijoiden mielestä.

²⁴⁶ 'Uujelele mbuka uashili' -kappaleen sanoitus on suomennettuna: "Todellinen valo, joka valaisee jokaisen ihmisen, oli tulossa maailmaan. - - Hän oli täynnä armoa ja totuutta." (Joh. 1:9, 14). Oshindonga 2020.

²⁴⁷ Nyman 2014.

5.1. Havainnot esityksen afrikkalaisista piirteistä

Rakenne ja harmonia

Kappaleen 'Uujelele mbuka uashili' nuotissa säveltäjäksi on merkitty Numa, joka tarkoittaa Pekka Nymania. Nuotti ei ole transkriptio, vaan soiva esitys on tehty nuotin ja Nymanin esitysohjeiden perusteella. Kappale muodostuu useasta osasta, joita nimitän osiksi A, B ja C. Osat A ja B lauletaan oshindongan kielellä, osa C suomeksi. Nyman kertoo käyttäneensä tarkoituksella suomea ja oshindongaa eri osissa luomaan erilaista tunnelmaa osien välille. Hän toteaa myös, että kappaleen rakenne on monimutkainen perinteisiin choruksiin verrattuna.²⁴⁸ Osat B ja C muodostuvat vielä useista lyhyistä osista, jotka ovat pituudeltaan kahden, neljän tai kuuden tahdin mittaisia. Kaikki muut osat kerrataan samanlaisina, mutta kuuden tahdin mittainen osa lauletaan vain kerran. Nuotissa kertausmerkit puuttuvat kappaleen lopusta, vaikka kappale esitetään kertaamalla alusta uudelleen.

Kappaleen rakenne kokonaisuudessaan on seuraava:

Taulukko 2: 'Uujelele mbuka uashili' -kappaleen rakenne.

Osa	A + A	B	C	A	B
Tahdit yhteensä	8 + 8	20	14	8	20

Tahtien lukumäärät eri osissa ovat seuraavat:

Taulukko 3: 'Uujelele mbuka uashili' -kappaleen osat ja tahtien lukumäärät osissa.

Osa	A	B1	B2	B3	C1	C2
Tahdit	4 + 4	4 + 4	2 + 2	4 + 4	4 + 4	6

Kappaleen rakenne on täten A, A, B1, B2, B3, C1, C2, A, B1, B2, B3. Tahtien kokonaismäärä on 78 tahtia. Kappaleen kesto Jakarandan äänittämänä on 2:39.

²⁴⁸ Nyman 2014.

Alun oshindongankieliset osat A ja B kuulostavat perinteisiltä eteläisen Afrikan choruksilta. Mielikuvaa tästä luo esilaulajan ja kuoron call-and-response -vuorottelu. A-osassa esilaulajana toimii yksi sopraanoista. Hänen laulamansa lead-ääni soi omassa poikkeavassa rytmissään läpi koko A-osan muuten neliäänisen kuoroharmonian päällä. Löytty kuvaa, että perinteiset namibialaiset chorukset alkavat aina lead-äänien aloituksella. Tällainen soivien äänien päällekkäisyys ja limittäisyys on Löytyn mukaan tyypillistä choruksille.²⁴⁹ B1-osassa lead-osuuden laulavat miesäänet yhdessä. Naisäänet laulavat vastauksen kolmiäänisesti. Löytyn mukaan Namibian evankelis-luterilaisissa kirkkokuoroissa on varsin tavallista, että miehet laulavat basso-linjan ja naiset laulat kolme muuta harmonian äänistä. Koska laulut lauletaan usein varsin korkeassa sävellajissa, tenorin ääniala olisi jopa liian korkea miesten laulettavaksi.²⁵⁰ C1-osassa sopraano laulaa jälleen suomenkielisen lead-osuuden, joka tässä osassa onkin vain yksi kahden tahdin pituinen fraasi. Muuten kuoro laulaa C-osassa neliäänisesti²⁵¹.

Suomeksi laulettu osa C on A- ja B-osia länsimaalaisemman kuuloinen. Tähän vaikuttanee kielen ohella se, että kuoro laulaa tämän osan lead-osuuden jälkeen levollisessa homofonisessa neliääniharmoniassa.

Kappale on G-duurissa. Nymanin kertoo sointurakenteen noudattavan tietoisesti kadenssimuotoa eli sointutehot I – IV – V – I toistuvat. Seuraavassa olen merkinnyt kappaleen osissa esiintyvät soinnut ja niiden tehot vaihtelujärjestyksessä.

²⁴⁹ Löytty 2012, 103-104. Call-and-response -osuuksien päällekkäisyydestä katso myös Nketia 1988, 143-144.

²⁵⁰ Löytty 2012, 81.

²⁵¹ Löytty toteaa, että ambomaalaiset saivat vaikutteita neliääniseen harmoniakäsitykseen myös suomalaisten lähetystyöntekijöiden soittamista urkuharmoneista. Harmoneilla säestettiin virsilaulua ja tätä kuulokuvaa imitoitiin myös laulamissa. Löytty 2012, 100.

Taulukko 4: 'Uujelele mbuka uashili' -kappaleen soinnut ja sointutehot.

Osa	A	B1	B2	B3	C1	C2
Tahdit	4 + 4	4 + 4	2 + 2	4 + 4	4 + 4	6
Soinnut	G, G7, C, G, D	G, G7, Am, G	C6, Am7, Em7, Am/D, G	G, Am, G, Am, G, Am/D, G	G, Am, G, Am/D, G	C6, C, G, C6, C, G, Am/D, G
Tehot	I-V/IV-I-V	I-V/II6-I	IV-II7- VI7-II/V-I	I-II-I-II6-I- II/V-I	I-IV-I- II/V-I	II6-IV-I- II6-IV-I- II/V-I

A- ja B1-osien erityinen piirre on altto-äänien laulama alennettu seitsemäs sävel. Tämä sävel kuuluu miksolyydiseen asteikkoon ja muodostaa soinnussa väldominantin seuraavalle soinnulle. Löytyn mukaan alennettu seitsemäs sävel namibialaisissa choruksissa voi olla lainaa Etelä-Afrikan zulu- ja xhosa-heimojen perinnesävelmistä²⁵². A-osa päättyy dominanttilopukkeeseen. Muut osat päättyvät ensimmäiselle asteelle.

Kappaleen tahtilaji on nuottiin kirjoitettuna 4/4 ja rytmi lauletaan kolmimuunteisesti. Kolmimuunteisuus tuo lauluun vetävää svengiä ja on varsin tyypillistä Löytyn mukaan myös perinteisille choruksille²⁵³. Kolmimuunteisuutta on vaikeaa ja rytmimusiikissa usein tarpeetonkin nuotintaa tarkasti, joten laulajien pitää löytää rytmin tyylinmukaisuus muuta kautta²⁵⁴. Myöskään 'Uujelele mbuka uashili' -kappaleen nuotinnoksessa kolmimuunteisuutta ei ole tarkasti kirjoitettu nuottiin. Kuitenkin nuotinnoksessa etuiskut on merkitty yhtä lukuun ottamatta nuottikuvaan. Vain A-osan ensimmäisessä tahdissa etuiskun merkintä tahdin lopusta puuttuu, kun toisen tahdin ensimmäinen sävel lauletaan niin sanotusti eteen.

Kokemusteni mukaan chorukset lauletaan tavallisesti tasaisella, varsin voimakkaalla

²⁵² Löytty 2012, 103.

²⁵³ Löytty 2012, 103.

²⁵⁴ Kolmimuunteisuuden laulamisesta ja fraseerauksesta rytmimusiikissa katso Aittomäki & Kervinen & Mellanen 2002, 57, 65-67.

äänenpaineella. Laulu alkaa, kun joku naisista aloittaa sen laulamalla lead-säkeen ja muut yhtyvät tähän säkeeseen. Chorusta saatetaan laulaa useiden minuuttien ajan alusta uudelleen kerraten ja se päättyy monesti kuin hiipumalla itsestään. Nymanin klassisen musiikin koulutus vaikuttaa nähdäkseni siihen, että Jakaranda esittää monet kappaleet etukäteen suunnitellulla rakenteella ja voimavaihteluiden kanssa. Voimavaihtelut eivät kuitenkaan sinänsä ole tavattomia afrikkalaisessa laulumusiikissa. Nketia toteaa, että monet afrikkalaisten heimojen perinnemusiikit sisältävät erilaisia voimavaihteluita, myös hiljaista tai jopa kuiskaavaa laulamista²⁵⁵.

Esitystapa

Minulla on ollut stereotyyppisiä mielikuvia siitä, miltä afrikkalainen laulaminen ja äänenkäyttö kuulostavat. Mielestäni äänenkäyttö on kuulostanut syvältä, vahvalta ja eloisalta. Toisaalta äänenkäyttö on voinut kuulostaa myös epätarkalta tai epävireiseltä. Löytyn mukaan ovambo-musiikkiperinteessä heptatoninen sävelasteikko sisältää seitsemän saman suuruista sävelaskelta. Näin duuriasteikon sisältämät puolisävelaskeleet ovat hieman laajemmat verrattuna länsimaiseen diatoniseen sävelasteikkoon²⁵⁶. Tästä johtuneen epävireinen vaikutelma länsimaiseen viritysjärjestelmään tottuneen kuulijan korvassa. Kubik ja Malamusi puolestaan kuvaavat perinteistä Namibian herero-heimon laulutapaa suoraksi ja raa'an kuuloiseksi, suorastaan julistavaksi. Samalla he toteavat, että herero-heimo pitäytyy edelleen vahvasti perinteissä eikä ole omaksunut musiikissakaan niin paljoa länsimaisia vaikutteita kuin muut Namibian bantu-heimot. Erot virekäsityksissä ja estetiikassa johtuvat muun muassa erilaisista säveljärjestelmistä.²⁵⁷

Jakarandan laulajat pyrkivät tavoittelemaan ”afrikkalaista” esitystapaa kokemuksen mukaan erilaisin äänellisin keinoin. Näitä keinoja ovat muun muassa lauluäänien liu'uttaminen, pienet niekut sekä eräänlainen ronski äänenkäyttö. Laulamissa tavoitellaan sitä, että äänenkäyttö se ei ole liian hallittua ja siistiä. Monella Jakarandan laulajista on jonkin verran klassisen tai pop/jazz-laulun opintoja. Valtaosalle laulaminen on kuitenkin harrastus. Toki harkitun viimeistelemätön äänenkäyttöä voi olla esityksessä

²⁵⁵ Nketia 1988, 145-146.

²⁵⁶ Löytty 2012, 60.

²⁵⁷ Kubik & Malamusi 2014.

vain pienenä mausteena, muuten laulun vire ja esityksen tai äänitteen laatu kärsivät liikaa. Vuoden 2008 *Nuru*-äänitteellä laulajien äänenkäyttö kyseessä olevassa kappaleessa on tosin jokseenkin länsimaisen kuuloista. Tyylikeinoista äänitteellä ovat kuultavissa niekut, liu'utus ja naisten lauluäänen sijoittaminen hieman niin sanotusti eteen. Toisaalta kysymys vireestä voi choruksissa olla myös täysin harkittu ja äänellisesti hallittu tyyliseikka. Löytyn mukaan choruksia lauletaan Namibiassa usein siten, että vire laulun aikana nousee alkuperäisestä. Tämä on laulajien esteettinen valinta, jonka tarkoituksena on vahvistaa laulun sanomaa ja laulun herättämää tunnetta.²⁵⁸ Esiintymisissä ja joissakin äänitetyissä kappaleissa Jakarandan naislaulajat myös tehokeinona ligoloivat.

Jakaranda käyttää esiintymisissään myös musiikin rinnalla olevia tehokeinoja. Näitä keinoja ovat muun muassa värikkäät esiintymisasut, jotka on ommeltu esimerkiksi tansanialaisista, namibialaisista tai botswanalaisista kankaista. Toisaalta Jakarandan laulajat esittävät monet laulut jonkinlaisen liikkeen, askelluksen tai tanssin kera. Liikekieltä on lainattu niin eteläisestä Afrikasta kuin Länsi-Afrikastakin. Myös 'Ujelele mbuka uashili' -kappaleen laulamiseen sisältyy rytmikästä askellusta ja muutamia koko kuoron yhtäkaa tekemiä pysähdyksiä. Askellus ja tanssiminen kuuluvat Löytyn mukaan erottamattomasti myös chorusten laulamiseen²⁵⁹.

Jakarandan naislaulajat pyrkivät kokemuksiensa mukaan tavoittelemaan afrikkalaista äänenkäyttöä lisäämällä lauluääneensä twangia. Twang saattaa kuulostaa kuulijan mielestä nasaalille äänelle, mutta twangissa ääni ei kuitenkaan ohjautu nenään. Twang tuo kokemuksiensa mukaan äänen laulajan suussa myös niin sanotusti eteen, jolloin ääni kuulostaa vahvemmalta, kiinteämmältä ja kirkkaammalta. Jakarandan mieslaulajat eivät niinkään lisää ääneensä twangia. Miehet tavoittelevat ennemmin joissakin kappaleissa tai kappaleiden osissa matalaa ja paksua soundia, joka kuulostaa maskuliiniselta. Leveän soundin tavoittelu tapahtuu nähdäkseni kurkunpäästä laskemalla ja lisäämällä äänelle tilaa suuhun ja nieluun. 'Ujelele mbuka uashili' -kappaleessa miehet laulavat korostetun paksulla soundilla B1-osan lead-osuutensa. Nyman kertoo, että hän

²⁵⁸ Löytty 2012, 90.

²⁵⁹ Löytty 2012, 89.

kappaletta säveltäessään tavoitteli tässä kohdassa myös hiukan humoristista sävyä²⁶⁰.

Alttolaulajana olen huomannut, että eräs käyttökelpoinen keino syvemmän ja kiinteämmän soundin tavoittelemiseksi on moodin vaihtaminen neutral-moodista curbingiin. Kuoroissa naiset perinteisesti laulavat neutral-moodissa ja tähän heitä koulitaan myös klassisessa laulunopetuksessa. Myös neutral-moodilla on mahdollista laulaa kuuluvalla ja kiinteällä äänellä, mutta curbing-moodi tuo ääneen lisää voimaa ja metallisuutta²⁶¹. Klassisen äänenmuodostuksen opettajat sanovat tätä moodia rintaääneksi²⁶². Jos jokin kappaleen fraaseista tai osista halutaan laulaa kuuluvasti, sopii curbing-moodi siihen mielestäni hyvin.

Kokemukseni mukaan pyrkimykseni laulaa niin sanotusti afrikkalaisittain on minulle voimauttavaa. Tuntuu vapauttavalta tehdä jotakin totutusta poikkeavaa, joka edellyttää onnistuakseen heittäytymistä ja hieman uskallusta. On innostavaa huomata, että laulaessaan voi hieman ylittää itselle tutuimman musiikkiestetiikan tavanomaisia rajoja ja kuulostaa siitä huolimatta - tai juuri siitä syystä - aikaisempaa paremmalta. Moni suomalainen laulaja on kokemusteni mukaan tottunut ajattelemaan laulamista ennen kaikkea hyvää tekniikkaa ja tarkkaa virettä vaativana hallittuna suorituksena. Pyrkimys vapaampaan äänenkäyttöön tuo laulamiseen lisää tulkintaa, sävyjä ja ilmaisuvoimaa. Samalla se on myös hauskaa ja tuo onnistumisen ja yhteenkuuluvuuden kokemuksia. Pop/jazz-laulun lehtori Raili Honkanen-Korhonen on todennut saman omien lauluoppilaidensa kanssa. Vapaa äänenkäyttö ja ääni-improvisaatio kehittävät hänen mukaansa laulajien tunneilmaisua ja tuovat laulajille voimauttavia kokemuksia.²⁶³ Nähdäkseni pyrkimys laulaa niin sanotusti afrikkalaiseen tyyliin tuo osaltaan Jakarandan esiintymisiin myös lisää vuorovaikutusta esiintyjien ja yleisön välille. Vuorovaikutuksen ja elämyksen luominen kuulijoille ovat Jakarandan tavoitteita esiintymisissä²⁶⁴. Heittäytyminen yli tavanomaisen tarttuu yleisöönkin, jolloin kokemuksesta tulee yhdessä jaettu.

²⁶⁰ Nyman 2014.

²⁶¹ Sadolin 2008, 92-93.

²⁶² Aittomäki & Kervinen & Mellanen 2002, 65.

²⁶³ Honkanen-Korhonen 2013, 52-54.

²⁶⁴ Jakarandan lehdistötiedote 2010.

5.2. Yleisön näkemykset afrikkalaisuudesta

Suurimmalla osalla Jakarandan konsertteihin tulevasta kuulijakunnasta lieenee jokin ennakkokäsitys siitä, millaista musiikkia Jakaranda yleensä esittää. Jakaranda on totuttu yhdistämään afrikkalaiseen musiikkiin ja tätä mielikuvaa tukevat myös musiikkiryhmällä yleensä käytössä olevat värikkäät esiintymisasut. Vaikka joulukonserteissa esiintymisasut ovat länsimaiset juhluvaahteet ja vaikka ohjelmisto eroaa muista konserteista, ovat yleisön odotukset varmastikin virittyneet afrikkalaiseen tunnelmaan.

Joulukonsertit vuonna 2013 alkoivat tarkastelun alla olevalla kappaleella. Ennen konserttia yleisön joukosta satunnaisesti valituille konserttavieraille oli jaettu yksisivuinen kysymyslomake, jolla tiedusteltiin kyseisen kuulijan vaikutelmia kappaleesta. Kumpaakin konserttia varten kysymyslomakkeita jaettiin kymmenen kappaletta. Kysymyslomakkeita palautettiin kahden konsertin jälkeen yhteensä 16 kappaletta. Lomakkeet sisälsivät sekä valmiita vastausvaihtoehtoja että avoimia kysymyksiä. Pienen otannan ja kysymyslomakkeen suppeuden vuoksi kysymyslomakkeiden tuomaa tietoa ei voida pitää tilastollisesti merkitseväenä tai kovin validina, mutta vastaukset tuovat kuitenkin pienen kiinnostavan lisän tämän tutkielman kysymyksenasetteluun.

Yleisöllä oli joulukonsertteihin vapaa pääsy, mutta halukkaat saivat ostaa viiden euron hintaisen käsiohjelman. Käsiohjelmaan oli merkitty tiedot kunkin kappaleen säveltäjästä, sanoittajasta ja sovittajasta. Täten myös 'Ujelele mbuka uashili' kerrottiin Pekka Nymanin säveltämäksi ja sovittamaksi. Kysymyslomakkeissa tiedusteltiin, oliko vastaaja lukenut käsiohjelmasta etukäteen tietoja kyseessä olevasta kappaleesta. Seitsemän vastaajaa kuudestatoista kertoi lukeneensa tiedot etukäteen. Tästä huolimatta kaikki vastaajat arvelivat kappaleen olevan peräisin jostakin Afrikan maasta. Yleisimmät veikkaukset alkuperämaasta olivat Tansania (4 vastausta) ja Namibia (3 vastausta). Alkuperäksi arveltiin myös Keniaa, Ugandaa, Etelä-Afrikkaa, Botswanaa, Zimbabwea sekä yleisesti Afrikkaa.

Kuulijoilta kysyttiin, millä sanoilla he kuvailisivat kappaletta. Valmiina vastausvaihtoehtoina olivat muun muassa sanat reipas, vieras, yksinkertainen ja koskettava. Kuulija sai kirjoittaa myös omia kuvailevia sanoja vastaukseksi. Useimmiten kappaletta kuvailtiin sanoilla iloinen (13 mainintaa), kaunis (12 mainintaa), miellyttävä (11 mainintaa) sekä kansanomainen, reipas ja taidokas (kullakin 8 mainintaa). Kuulijat kuvailivat omin sanoin kappaletta muun muassa kiehtovaksi, lämpimäksi, hyväntuuliseksi ja hymyilyttäväksi.

Kuulijat saivat vielä halutessaan kuvailla omin sanoin, jos jokin kohta kappaleesta erityisesti jäi heille mieleen. Vastaajat mainitsivat muun muassa naisten ja miesten vuorottelun sekä lead-osuudet laulaneen naisäänen jääneen mieleen. Myös kappaleen osien taitteet yllättivät jotkut kuulijoista. Useampi vastaajista mainitsi, että kertosäe jäi heille erityisesti mieleen. Päättelen heidän tarkoittavan kertosäkeellä A-osaa, joka toistuu kahdesti kappaleen aikana. Naislaulajan A-osan lead-osuus alkaa kohotahdilla C2-osan lopun päälle. Lisäksi C-osasta A-osan kertaukseen siirryttäessä kuoro myös laulaa lyhyen crescendon, joka vaikuttaa tunnelmaa kohottavasti. Jollekin kuulijalle tuli mielikuva työnteosta ja yhteisöllisyydestä. Joku puolestaan kuvasi, kuinka kappaleesta tuli sellainen tunne, että koko kylä voi yhtyä samaan lauluun. Päättelen edellä mainitusta, että tämä kappale kuunneltuna herättää voimakkaita mielikuvia, joissa kuulijoiden aikaisemmat kokemukset ja käsitykset Afrikasta yhdistyvät todelliseen soivaan musiikkiin. Mielikuvia vielä värittävät ennakko-oletukset iloisesta ja eksoottisesta afrikkalaisesta laulamisesta. Tästä kaikesta muodostuu jokseenkin kliseinen, mutta kuulijoille hyvin miellyttävä kokemus kuullusta kappaleesta. Kärjä liittää tämän suhtautumistavan ”turvalliseen toiseuteen”, jossa kuvatun lainen representaatio chorus-laulusta koetaan eksoottiseksi ja kiehtovaksi. Tutun ja uuden välinen jännite herättää mielenkiintoa ja myönteisiä kokemuksia.²⁶⁵

Tarkastelun kohteena tässä kappaleessa olivat Nymanin säveltämän ja sovittaman kappaleen 'Uujelele mbuka uashili' ne piirteet, jotka saavat kappaleen tuntumaan niin sanotusti afrikkalaiselta laululta suomalaisen kuulijan mielestä. Tarkastelun alla olivat niin kappaleen musiikilliset piirteet, Jakaranda-musiikkiryhmän esittämiseen liittyvät

²⁶⁵ Kärjä 2007, 203.

piirteet kuin kuulijoiden kokemukset kappaleen kuuntelemisesta. Voi sanoa, että kappale on synteesi afrikkalaisista ja eurooppalaisista musiikkitraditioista. Kappaleen chorus-laulujen piirteitä ovat muun muassa melodian verrattainen yksinkertaisuus, kappaleen osien kertaaminen, rytmin kolmimuunteisuus sekä esilaulajan ja kuoron call-and-response -vuorottelu. Eurooppalaista vaikutusta ovat puolestaan kappaleen neliääninen harmonia ja sointutehot sekä laulajien äänimateriaali ja länsimainen virekäsitys.

Päättelen, että myös kuulijoiden kokemuksissa kappaleesta ilmenee kaksi eri puolta. Toisaalta eurooppalainen lauluharmonia tuo tuttuuden tunnetta ja tuntuu kuulijasta miellyttävältä, toisaalta oshindongan kieli, a cappella -esitystapa, laulajien askeltaminen ja äänenkäyttötapa tuntuva eksoottisilta ja herättävät Afrikka-mielikuvia.

6. JOHTOPÄÄTÖKSET

Suomalaisessa hengellisen musiikin kentässä tapahtui uudistumista jo 1970-luvulta lähtien. Tuolloin rytmimusiikin soittimien ja konventioiden käyttö myös hengellisissä konserteissa ja tilaisuuksissa avasi tietä yhä suosittumaksi käyvälle Suomi-gospelille. 1980-luvulla hengellinen nuorisomusiikki ja gospel-rock olivat jo laajasti suosiossa evankelis-luterilaisissa seurakunnissa. Seurakunnat järjestivät paljon konsertteja ja nuorten tapahtumia, joihin kutsuttiin esiintymään erilaisia gospel-yhtyeitä ja -artisteja. Jakarandan syntyminen sijoittui tähän suomalaisen hengellisen musiikin uudistumisaaltoon.

Jakarandan musiikkitoiminta ja yhteisö saivat alkunsa vuonna 1985 Pekka Simojoen innostuksesta ja musiikillisesta tuotteliaisuudesta. Simojoki oli jo usean vuoden ajan tehnyt paljon kappaleita ja muun muassa läpisävellettyjä messuja kirkolliseen käyttöön, monet niistä yhdessä runoilija Anna-Mari Kaskisen kanssa. Eräs Simojoen sävellystyön tärkeistä käännekohdista oli *Afrikkalaisen gospelmessin* säveltäminen vuonna 1981 ja messun saama suuri suosio. Tämän messun myötä Simojoki tuli tutuksi myös seurakuntapiirien ulkopuolella ulkomaita myöten.

Jakarandan syntyminen sijoittui myös yleiseen 1980-luvulla länsimaissa vaikuttaneeseen maailmanmusiikkiaaltoon. Tuohon aikaan afrikkalainen musiikki ei ollut Suomessa yleisesti vielä kovin tuttua, ei myöskään evankelis-luterilaisissa seurakunnissa. Simojoki kuuli konsertissa vuonna 1984 ruotsalaisen Fjedur-kuoron esittävän eteläafrikkalaisia vapauslauluja. Vapauslauluissa yhdistyy usein poliittinen, yhteiskunnallinen ja hengellinen sanoma. Fjedur-kuorosta Simojoki sai kipinän perustaa Suomeen samantyyllisiä lauluja esittävä ryhmä.

Jakaranda aloitti harjoittelunsa helmikuussa 1985 ja jo seuraavassa kuussa oli ensimmäinen esiintyminen. Ryhmää oli perustamassa noin 15 laulajaa Simojoen ohella. Laulajat olivat musiikin harrastajia, useimmat teologian tai kirkollisen alan opiskelijoita. Kokoonpano käsitti alussa neljän kuoron ja yhden tai kaksi kitaraa.

Jakaranda profiloitui alusta lähtien sekä gospel-yhtyeeksi että afrikkalaisen musiikin kuoroksi. Alkuvuosien afrikkalaiset laulut olivat muun muassa eteläafrikkalaisia vapauslauluja, eteläisen Afrikan kirkkoissa laulettavia lauluja sekä Etelä-Afrikan kristillisen nuorisoliikkeen piiristä naapurimaihin levinneitä chorus-lauluja. Lauluja omaksuttiin Jakarandan ohjelmistoon erityisesti Namibiasta, Etelä-Afrikasta ja Botswanasta. Myöhemmin Jakarandan ohjelmistoon tuli lauluja myös Angolasta, Zimbabwesta, Sambiasta ja 2000-luvulla myös Tansaniasta. Toisen osan Jakarandan ohjelmistoa muodostivat Simojoen ja muiden suomalaisten lauluntekijöiden kappaleet.

Jo ensimmäisestä toimintavuodestaan lähtien Jakaranda konsertoi paljon. Konserttien kysyntään oli monia tekijöitä, esimerkiksi musiikkiryhmän esittämän afrikkalaisen musiikin kiinnostavuus, seurakuntien hyvät taloudelliset resurssit sekä Simojoen tunnettuus gospel-muusikkona, laulajana ja lauluntekijänä.

Jakarandassa tapahtui hallittu johtajan vaihdos vuonna 1990. Simojoki jättäytyi pois musiikkiryhmästä monien muiden musiikillisten töidensä vuoksi ja johtajaksi tuli Pekka Nyman. Nyman oli ollut mukana ryhmässä lyömäsoittajana jo vuodesta 1987 lähtien. Nymanin johdolla Jakarandan harjoitustoiminta tuli entistä tavoitteellisemmaksi. Pyrkimyksenä oli tehdä musiikkia ja esiintymisiä ammattimaisesti, vaikka ei ammattilaisesti. Korkealle asetetut tavoitteet loivat mahdollisuuksia ryhmän yhteiseen ja ryhmäläisten henkilökohtaiseen musiikilliseen kehittymiseen ja pitivät musiikintekemisen ja toiminnan mielenkiintoa yllä.

Jakaranda on 35 toimintavuotensa aikana esiintynyt vuosittain noin 30-60 konsertissa, äänittänyt 12 levyä ja uusia kappaleita yhdelle kokoelmalevyille sekä osallistunut erilaisiin musiikkiproduktioihin, kuten musikaaleihin. Lisäksi ryhmä on tehnyt lukuisia esiintymismatkoja ulkomaille. Musiikillisesti merkittävimmät kolme pitkää esiintymismatkaa ryhmä on tehnyt eteläisen Afrikan maihin vuosina 1993, 2001 ja 2011.

Jakaranda on koostunut pääosin musiikin harrastajista, vaikka mukana on ollut myös lukuisia musiikin ammattilaisia ja ammattiin opiskelevia. Nymanin mukaan ryhmässä

on ollut 35 vuoden aikana mukana lähes 300 laulajaa ja muusikkoa. Simojoen ja Nymanin yhteisenä visiona oli 1990-luvun taitteessa luoda Jakarandasta eräänlainen mahdollinen kasvualusta sekä tulevaisuuden musiikintekijöille että lähetystyöntekijöille. Musiikkiryhmä on Nymanin johdolla kehittynyt yhä sitoutuneemmaksi ja muuntautumiskykyisemmäksi ryhmäksi, joka on pystynyt toteuttamaan musiikkia monilla eri kielillä, erilaisilla kokoonpanoilla ja erilaisilla musiikkityyleillä moniin erilaisiin esiintymistilaisuuksiin ja opetustilanteisiin.

Mielikuva Jakarandan musiikin ”afrikkalaisuudesta” on ollut ryhmän pohjavireenä alusta lähtien ja siten ryhmä on ollut vastaanottava afrikkalaisista perinteistä pohjautuville vaikutteille ja piirteille. Vaikutteiden lainaaminen ja omaksuminen eivät ole kuitenkaan olleet kovin systemaattisia tai tietoisia ratkaisuja. Monet vaikutteet afrikkalaisista musiikeista ja afrikkalaisista perinteistä on Jakarandassa otettu käyttöön varsin sattumanvaraisesti, esimerkiksi yksittäisten jäsenten vaikutuksesta tai yksittäisen yhteistyötilanteen jälkeen. Ryhmän jäsenillä on saattanut olla tiedostamattoman stereotyyppisiä ja tahattoman kolonialistisia käsityksiä ”afrikkalaisesta musiikista”. Eteläisen Afrikan esiintymismatkojen, kuoronjohtajien ja muusikoiden yhteistyön sekä kuorojen yhteisten musiikkityöpajojen myötä tiedot ja ymmärrys laulujen alkuperäisistä esitystavoista, käyttöyhteyksistä ja merkityksistä ovat lisääntyneet.

Afrikkalaisuuden esittämisessä Jakaranda on muovannut musiikillisen ja esityksellisen hybridin, johon ryhmä on lainannut piirteitä useista Saharan eteläpuolisen Afrikan maiden musiikeista ja kulttuureista. Kulttuurisia lainoja ryhmä on omaksunut eteläisen Afrikan kuorolauluperinteistä, Itä-Afrikan populaarimusiikin kitaransoitto-tyyleistä, länsiafrikkalaisesta tanssiperinteestä, suomalaisesta gospel-musiikista ja ”afrikkalaisuuden” stereotypioista. ”Afrikkalaisuuden” stereotypioiksi voi nimetä ajatukset musiikin iloisuudesta ja rytmikkyydestä, naislaulajien äänenkäytön terävyydestä ja nasaaliudesta sekä esiintymisen vauhdikkuudesta. Varsinaisten kappaleiden ja soivan musiikin lisäksi muita esitykseen liittyviä piirteitä ovat olleet laulujen rytmisessä askeltaminen ja muu liikekieli, esiintymisasut, ligolointi ja pyrkimys yhteisöllisyyteen ja kontaktiin yleisön kanssa esiintymistilanteissa. Kuitenkin Jakaranda ei ole johtajiensa ja jäsentensä itseymmärryksen mukaan pyrkinyt näyttelemään

yleisölle ”afrikkalaista kuoroa”, vaan tavoitteena on kautta linjan ollut kiinnostava musiikillinen kokonaisuus, jossa keskiössä on ollut soiva musiikki ja laulujen arvostus.

Vuosikymmenten myötä Jakarandan kollektiivinen ymmärrys ja tiedot eri Afrikan maiden kulttuureista, kielistä, musiikeista ja ihmisten elämäntodellisuuksista ovat lisääntyneet. Kollektiivista tietoa on siirretty harjoituksissa ja esiintymismatkoilla yhä uusille jäsenille juttelun, kehollisten alkulämmittelyiden ja äänenhuollon, tanssiharjoitusten ja äänenkäyttötapojen ohjeiden myötä. Tapaa tehdä Jakarandan kuuloista ja näköistä musiikkia ja esityksiä siirretään uusille jäsenille myös samoin keinoin. Samaan aikaan niin tiedot kulttuureista kuin postkoloniaalinen valveutuneisuus ovat lisääntyneet koko yhteiskunnassa.

Musiikkiryhmään on liittynyt 2010-luvun aikana useita eteläisestä ja itäisestä Afrikasta Suomeen muuttaneita laulajia ja muusikoita. Tulevaisuudessa arvelen afrikkalaistaustaisten ryhmäläisten vaikutuksen yhä kasvavan heidän omien kappaleittensa, heidän tuntemiensa traditionaalisten laulujen ja erilaisten tanssiperinteiden myötä. Myös esimerkiksi tansanialaisen nykykirkkomusiikin vaikutus musiikkiryhmän repertuaarissa on vahvistunut 2010-luvulla.

Musiikkiryhmästä muovautui siis 1980- ja 1990-luvuilla eräs suomalaisen hengellisen musiikin tunnetuista toimijoista. Jakarandasta on muodostunut lisäksi yksi merkittävä kokonaisuus Pekka Nymanin mittavassa musiikillisessa työssä. Nymanin johdolla ja hänen muillekin toimijoille tilaa antavan johtamistapansa kautta Jakarandasta on muodostunut musiikillinen ja esityksellinen uniikki ja hieman eri kokoonpanojen mukana muuntuva kokonaisuus. Esiintymiskutsuja on tullut seurakuntiin ympäri Suomea ja erilaisiin tilaisuksiin pääkaupunkiseudulla edelleen 2020-luvulle tultaessa. Musiikintekemisen innon, kannustavan ja toverillisen yhteisön ja uudistumiskyynsä myötä Jakarandan toiminta ja musiikin tekeminen jatkuvat. Esiintymiset ja äänitteiden tekeminen antavat edelleen uutta intoa sekä tekijöilleen että konserttien kuulijoille.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

HAASTATTELUT

Airas, Anssi 2015. Litteroitu haastattelu 19.3.2015. Jatkohaastattelu 23.4.2015. Tekijän hallussa.

Airas, Anssi 2020. Henkilökohtainen tiedonanto 9.11.2020.

Laakso, Maria 2015. Litteroitu haastattelu 26.3.2015. Tekijän hallussa.

Määttä, Minna 2015. Litteroitu haastattelu 8.4.2015. Tekijän hallussa.

Nyman, Pekka 2014. Haastattelumuistiinpanot 12.2.2014. Tekijän hallussa.

Nyman, Pekka 2015. Litteroitu haastattelu 2.3.2015. Jatkohaastattelu 1.4.2015. Tekijän hallussa.

Pelkonen, Sauli 2015. Litteroitu haastattelu 14.3.2015. Tekijän hallussa.

Rautiainen, Lotta 2011. Haastattelumuistiinpanot 14.2.2011. Tekijän hallussa.

Simojoki, Pekka 2015. Litteroitu haastattelu 4.3.2015. Tekijän hallussa.

Sunnaborg, Tuula 2015. Litteroitu haastattelu 5.2.2015. Tekijän hallussa.

Titus, David 2015. Litteroitu haastattelu 20.2.2015. Jatkohaastattelu 26.2.2015. Tekijän hallussa.

Turunen, Jaana 2015. Litteroitu haastattelu 14.5.2015. Tekijän hallussa.

KIRJALLISUUS

Abdulla, Anu et al. (toim.) 2002. *Swahili-suomi-swahili -sanakirja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Agawu, Kofi 2003. *Representing African Music*. Postcolonial Notes, Queries, Positions. New York: Routledge.

Aittomäki, Pirjo & Kervinen, Marjo-Riitta & Mellanen, Tuire 2002. Tyyli ja niiden erityispiirteet. *Laulajan opas*. Toim. Tarja Hautamäki. Seinäjoki: Rytmii-instituutin julkaisuja A4. 57 – 67.

Arlander, Annette et al. 2015. *Esitutkimus*. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna.

Arlander, Anette 2015. Mikä esitutkimus? *Esitutkimus*. Toim. Anette Arlander et al. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna. 7-25.

Djupsjöbacka, Tove 2006. *Flamencon muotorakenne ja muusikoiden roolit. Kahden kappaleen analyysi*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, musiikkitiede.

Euba, Akin 1987 [1982]. Introduction to music in Africa. *African history and culture*. Ed. Richard Olaniyan. Lagos: Longman Nigeria. 224-236.

Honkanen-Korhonen, Raili 2013. Vapaa ääni-improvisaatio ja tarinateatteri laulun ryhmätunnilla. *Musiikin suunta* 35 (2): 46 – 55.

Hoppu, Petri 2003. Tanssintutkimus tienhaarassa. *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Toim. Helena Saarikoski. Tietolipas 186. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 19-51.

Hoppu, Petri & Seye, Elina 2013. Tanssiantropologian näkökulmia ja menetelmiä. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. 219-237.

Kaemmer, John E. 2000. Southern Africa: An Introduction. *The Garland Handbook of African Music*. Toim. Ruth M. Stone. New York: Garland Publishing, Inc. 310-331.

Kaikkonen, Olli & Rytönen, Seppo & Sivonen, Seppo 1989. *Afrikan historia*. Helsinki: Gaudeamus.

Kubik, Gerhart 2010a. *Theory of African Music. Volume I*. Chicago: The University of Chicago Press.

Kubik, Gerhart 2010b. *Theory of African Music. Volume II*. Chicago: The University of Chicago Press.

Kärjä, Antti-Ville 2007. Sinivalkosaundeja mustavalkokuvien. Suomalaiset musiikkivideot ja turvallinen toiseus. *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti & Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus. 190-208.

Kärjä, Antti-Ville 2013. Musiikkia jälkikoloniaalisesta Suomesta. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. 277-297.

Könönen, Janne & Huvi, Tero 2005. *Kahden maan kansalaiset. Suomi-gospelin historiaa*. Helsinki: Suomen Lähetysseura.

Laukkanen, Anne-Maria & Leino, Timo 1999. *Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.

Laukkanen, Anu 2012. *Liikuttavat erot. Etnografisia kohtaamisia itämaisessa tanssissa*. Sarja C, osa 355. Scripta Lingua Fennica Editio. Turku: Turun yliopiston julkaisuja.

Leppänen, Taru 2007. Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 268-290.

Lindfors, Bernth 1999. Introduction. *Africans on stage. Studies in Ethnological show business*. Toim. Bernth Lindfors. Bloomington: Indiana University Press. Vii-xiii.

Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli 2007. Suomiko toista maata? *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti & Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus. 105-118.

Löytty, Sakari 2012. *People's Church – People's Music. Contextualization of liturgical music in an African church*. Sibelius Academy. DocMus.

Moisala, Pirkko 2015. Musiikkiesityksen etnografia, ruumiillisuus, kulttuurisuus ja tuleminen. *Esitystutkimus*. Toim. Anette Arlander et al. Helsinki: Kulttuuriosuuskunta Partuuna. 303-320.

Nketia, J. H. Kwabena 1988. *The music of Africa*. London: Victor Collanz LTD.

Nyman, Pekka et al. (toim.) 1994. *Nuoren seurakunnan veisukirja 1994*. Helsinki: Nuorten Keskus ry.

Nyman, Pekka & Nyman, Ilona (toim.) 2002. *Soittajan virsikirja*. Helsinki: Kirkkopalvelut.

Pajamo, Reijo & Tuppurainen, Erkki 2004. *Kirkkomusiikki*. Suomen musiikin historia. Helsinki: WSOY.

Parsons, Neil 1999. "Clicko": Franz Taaibosch, South African Bushman Entertainer in England, France, Cuba, and the United States, 1908-1940. *Africans on stage. Studies in Ethnological show business*. Toim. Bernth Lindfors. Bloomington: Indiana University Press. 203-227.

Paukkunen, Elina 2007. Afrikkalaista tanssia oppimassa. Etnografinen kenttätyö tutkijan oppimisprosessina. *Etnomusikologinen vuosikirja 19*. 183-197.

Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa 2005. Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus. *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Toim. Johanna Ruusuvuori & Liisa Tiittula. Tampere: Vastapaino. 22-56.

Ruusuvuori, Johanna et al. 2010. Haastattelun analyysin vaiheet. *Haastattelun analyysi*. Toim. Johanna Ruusuvuori et al. Tampere: Vastapaino. 9-36.

Sadolin, Cathrine 2008. *Complete Vocal Tehnique*. Copenhagen: CVI Publications.

Saha, Hannu 2014. Kansainvälinen kieli. *GramexPress* 25 (1): 13.

Schechner, Richard 2002. *Performance Studies. An introduction*. London and New York: Routledge.

Schechner, Richard 2016. *Johdatus esitystutkimukseen*. Mediatoin. Sara Brady. Suom. Sarianna Silvonen. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Strother, Z. S. 1999. Display of the Body Hottentot. *Africans on stage. Studies in Ethnological show business*. Toim. Bernth Lindfors. Bloomington: Indiana University Press. S. 1-61.

Tarvainen, Anne 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu. Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tampere: Tampere University Press.

Tasanto, Minna 2002. *Hengitys ja tuki*. Laulaja opas. Toim. Tarja Hautamäki. Seinäjoki: Rytmii-instituutin julkaisuja A4. 38-46.

Tiittula, Liisa & Ruusuvuori, Johanna 2005. Johdanto. *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Toim. Johanna Ruusuvuori & Liisa Tiittula. Tampere: Vastapaino. 9-21.

Vaismaa, Kalle & Simojoki, Pekka 2011. *Seitsemän silmäniskua*. Vaasa: Arkmedia.

Virsiokirja 1986. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsiokirja*. Hyväksytty kirkolliskokouksen ylimääräisessä istunnossa 13. helmikuuta 1986. Helsinki: Kirkon keskusrahasto.

Virsiokirjan lisäviikko 2016. Hyväksytty kirkolliskokouksen istunnossa 4. marraskuuta 2015. Helsinki: Kirjapaja.

Väätäinen, Hanna 2013. Osallistava tanssintutkimus. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. 119-134.

Ylikangas, Hanna 2020. *"Nouskaa Afrikan tyttäret!" Mercy Oduyoyen postkoloniaalinen afrikkalainen feministinen teologia*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Systemaattisen teologian osasto, ekumeniikka.

PARTITUURIT

Nyman, Pekka 2007. Uujelele mbuka uashili. Julkaisematon nuotti.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Franco & OK Jazz 1999. *Originalité*. Levyn kansilehti. RetroAfric Music Publishing. Capitol Music. CECD-3224.

Marjomaa, Risto 2014. Afrikan kulttuurit ja yhteiskunnat -luentosarja. Muistiinpanot tekijän hallussa.

Nurminen, Pia 1990. Jakaranda. Kuvaileva teemaseminaarityö Jakaranda-kuorosta ajalta 1985-1990. Helsingin yliopiston opettajakoulutuslaitos/Sibelius-akatemia.

Toivonen, Marita 2011. Complete Vocal Technique -äänenkäyttö laulunopetuksen ja -opiskelun näkökulmasta. Proseminariesitelmä 11.4.2011. Filosofian, historian, kulttuurien ja taiteiden tutkimuksen laitos. Musiikkitiede. Helsingin yliopisto.

INTERNET-LÄHTEET

Anders Nyberg 2020.

[https://sv.wikipedia.org/wiki/Anders_Nyberg_\(musiker\)](https://sv.wikipedia.org/wiki/Anders_Nyberg_(musiker)) (luettu 31.10.2020)

Arkkila 2000. Reijo Arkkilan lähetysluento STI:ssä 4.4.2000.

<https://www.sti.fi/luennot/files/ra000404.html> (luettu 31.10.2020)

Bakithi Kumalo 2020.

https://en.wikipedia.org/wiki/Bakithi_Kumalo (luettu 8.11.2020)

Charango 2015.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Charango> (luettu 29.7.2015)

Djembe 2015.

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Djembe> (luettu 10.3.2015)

Estill Voice Training 2015.

<https://www.estillvoice.com> (luettu 27.7.2015)

Fjedur 2014.

<http://sv.wikipedia.org/wiki/Fjedur> (luettu 2.3.2014)

Graceland 2014.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Graceland_\(album\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Graceland_(album)) (luettu 5.3.2014)

Ionabooks 2014.

<http://www.ionabooks.com/freedom-is-coming-cd.html> (luettu 13.4.2014)

Jakaranda 2014.

<http://www.jakaranda.net/> (luettu 2.3.2014)

Jakaranda 30 vuotta -tiedote 2015.

http://www.jakaranda.net/cms_files/14299789670d2f511cfe2873e01df674f67ada3458.pdf

(luettu 15.3.2016)

Jakarandan lehdistötiedote 2010.

<http://www.jakaranda.net/index.php?p=35&sivu=Lehdisto> (luettu 30.3.2014)

Juujärvi, Tiina 2015.

<http://www.hs.fi/ihmiset/a1424576992378> (luettu 23.2.2015)

Kitenge 2020.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Kitenge> (luettu 9.3.2020)

Koonono Matkat 2020.

<https://www.koonono.com/> (luettu 23.10.2020)

Kuori 2020.

<https://evl.fi/sanasto/-/glossary/word/Kuori> (luettu 23.10.2020)

Kubik, Gerhard & Malamusi, Moya Aliya 2014. Namibia. Oxford Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41428?q=namibian+music&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (luettu 28.1.2014)

Ladysmith Black Mambazo 2014.

http://fi.wikipedia.org/wiki/Ladysmith_Black_Mambazo (luettu 2.3.2014)

Lillkung, Sören 2014.

http://www.youtube.com/watch?v=W7M_ZloBi5g (luettu 30.3.2014)

Lähetyskirkko 2015.

http://www.suomenlahetysseura.fi/ls_fi/www/lahetysseura/etusivu/suomen_lahetysseura/lahetys_talon_palvelut/#kirkko (luettu 27.11.2015)

Lähetystalo 2020.

<https://fi.wikipedia.org/wiki/L%C3%A4hetystalo> (luettu 1.10.2020)

Oshindonga 2020.

https://en.wikipedia.org/wiki/Ndonga_dialect (luettu 9.3.2020)

Paritanssipäiväkirja 2016.

<https://tanssija.wordpress.com/category/muut-tanssit/> (luettu 17.3.2016)

Martti Rautanen 2020.

https://fi.wikipedia.org/wiki/Martti_Rautanen (luettu 6.11.2020)

Rovastikunnat 2015.

<http://evl.fi/evlfi.nsf/Documents/89535DC54010B042C22570760044DAB9?openDocument&language=FI> (luettu 9.10.2015)

Rycroft, David K. et al. 2014. South Africa. *Oxford Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43028?q=south+afri&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (luettu 28.1.2014)

Saarikoski, Helena 2012. Esitystutkimuksen verkosto. ISSN 1456-3010. Elore 1/2012:117-119.

http://www.elore.fi/arkisto/1_12/saarikoski.pdf (luettu 26.2.2015)

Suikki Jääskä 2020.

https://fi.wikipedia.org/wiki/Suikki_J%C3%A4sk%C3%A4 (luettu 8.11.2020)

Tama 2020.

https://en.wikipedia.org/wiki/Talking_drum (luettu 9.11.2020)

Tarvainen, Anne 2012. Laulajan ääni ja ilmaisu. Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk. Acta Electronica Universitatis Tampensis 1200. ISBN 978-951-44-8803-0 (pdf).

<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/66899/978-951-44-8803-0.pdf?sequence=1>
(luettu 6.3.2015)

Ululation 2014.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Ululation> (luettu 17.3.2014)

Vantaan kaupunginmuseon Namibia-verkkonäyttely 2008.

http://vantaa.fi/fi/kulttuuri/museot/kaupunginmuseo/nayttelyt/verkkonaylley_namibia
(luettu 6.4.2014)

Virtaperko, Mikko 2004.

http://www.kumpu.fi/juhlavuosi/txt/25vuotta_tulosta.html (luettu 31.7.2015)

VMSIX 2014.

<http://www.vmsix.com/index.php/home/biography> (luettu 13.4.2014)

ÄÄNITTEET

Fjedur 1984. *Freedom Is Coming: Songs of Protest and Praise from South Africa*. Wild Goose Publications. 9781905010431.

Kaskinen, Anna-Mari & Simojoki, Pekka 2011. *Onnen vuori. Lauluja kutsumuksesta*. Rainmaker. SLSCD-50259.

Simojoki, Pekka & Löytty, Jaakko 2010. *Onandjokwe*. Rainmaker. SLSCD-50256.

Simon, Paul 1986. *Graceland*. Warner Bros. Records. 92 54471.

LIITTEET

Liite 1 Jakarandan diskografia 1985 – 2019

Liite 2 Jakarandan ohjelmisto

Liite 3 Haastattelukysymykset

Liite 4 Saatekirje ja kysymyslomake konserttiyleisölle

Liite 5 Nuotti kappaleesta 'Uujelele mbuka uashili'

Liite 6 Jakarandan vuoden 2001 Afrikan-matkan matkaohjelma

LIITE 1

JAKARANDAN DISKOGRAFIA 1985 – 2020

Aika on tullut / Ilon sirpaleita 1987/1986. Jakaranda & Pekka Simojoki. Finngospel. FGCD-6001.

Kuka olisi uskonut 1989. Jakaranda & Pekka Simojoki. Finngospel. FGCD-5071.

Lapsi ja Tähti 1991. FG-musiikki. FGCD-5080.

Hoya Ho! 1994. Live-levy, äänitetty Botswanassa ja Namibiassa. Suomen Lähetysseura. SLSCD-50202.

Päällä Afrikan maan 1995. SLS-julkaisut. LSLCD-50204.

Hey Wena 1999. Rainmaker. SLSCD-50221.

Taivas sylissäni 2003. Kolme kappaletta kokoelmalevyllä. Rainmaker. SLSCD-50228.

Shangalala 2003. Jakaranda & Pentti Lahti. Rainmaker. SLSCD-50236.

Vuodet 1985 – 1994. Kokoelmalevy. Rainmaker. SLSCD-50238.

Nuru 2008. Nuolilevyt. NuoliCD-006.

Iivangeli 2013. Jakaranda & Pentti Lahti. Nuolilevyt. NuoliCD-025.

Valoksi maailmaan 2014. Jakaranda & Pentti Lahti. Nuolilevyt. Nuolicd028.

Kaukaa lähelle 2018. Nuolilevyt. Nuolicd-033.

LIITE 2

JAKARANDAN OHJELMISTO

Bändikappaleet

Teos (kesto), säveltäjä, sovittaja, tekstinkirjoittaja

Aamuhämärässä (3.30), Pekka Simojoki, Sakari Löytty/Pekka Simojoki, Pekka Simojoki/engl. Anssi Airas

Afrikka kuulee, Pekka Simojoki, Pekka Nyman, Anna-Mari Kaskinen/oshindonga
Pekka Simojoki

Aika on tullut (3.45), Pekka Simojoki, Sakari Löytty/Pekka Nyman/Pekka Simojoki,
Pekka Simojoki

Astukaa valoon (4.30), Pekka Nyman, Pekka Nyman, Pekka Nyman

Beni soit le nom du Seigneur (3.45), trad. Senegal, trad./Pekka Nyman, trad./Noah
Omolo

Bwana Yesu ndiye Mkombozi, Kasheshi Makena, Kasheshi Makena, Kasheshi Makena
(swahili)

Ekundungu, trad. Namibia, trad./Pekka Nyman, Raamattu Mark. 4:35-41 (rukwangali)

Elaleko nuuyamba - Herran siunaus, Sakari Löytty, Pekka Nyman, Sakari Löytty
(oshindonga)

El cielo canta alegria, Pablo Sosa Argentiina, Pekka Nyman, Pablo Sosa (espanja ja
englanti)/suom. Anna-Mari Kaskinen

Elämä alkaa voi (2.15), trad. Tansania, Pekka Nyman, Pekka Huokuna

Elämän valo, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Raamattu Joh. 8:12 (setswana)/Pekka
Nyman

Elämän virtaan (4.30), Pasi Hieta, Pekka Nyman, Pasi Hieta

Etiopia (4.00), Markku Perttilä, Markku Perttilä, Markku Perttilä

Etsikää (4.30), Jarkko Maukonen, Pekka Nyman, Jarkko Maukonen

Fimaneka Xo naNyoko, Akutu Munyika, Sakari Löytty/Pekka Nyman, Akutu Munyika/suom. Hans Namuhuya/Timo-Matti Haapiainen/Pekka Nyman, Akutu Munyika

Haleluya msifuni, Kasheshi Makena, Kasheshi Makena/Pekka Nyman, Kasheshi Makena (swahili)

Hey wena! (5.15), Pekka Nyman, Pekka Nyman, trad. Etelä-Afrikka (sesotho)/suom. Anssi Airas

Hiljaa, Jussi Kivimäki

Hola mukweni, Sakari Löytty, Sakari Löytty, Raamattu 1. Kor. 13 (oshindonga)

Huuda maailmaan, Pekka Simojoki

Hän hengittää meihin henkensä, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Raamattu/oshindonga Hans Namuhuya

Hän on pyyhkivä kaikki kyynleet (4.15), Pekka Simojoki, Pekka Simojoki, Pekka Simojoki/Raamattu Ilm.21:4

Iende mbele Injili, trad. eteläinen, keskinen ja itäinen Afrikka, Kasheshi Makena, trad. (swahili)

Iloitkaa Herran kansa (4.00), Jaakko Löytty, Sakari Löytty, Kaija Pispala

Ilon hyökyaaltoja (5.00), Pekka Nyman, Pekka Nyman, Juha Jokela

Iloni kiirii, Maria Laakso/Pekka Nyman, Pekka Nyman, ghanalainen rukous/ Raamattu Ps. 150:6,4 (setswana)

Ilon päivä (3.45), Pekka Simojoki, Pekka Simojoki

Iltalaulu (4.15), Pasi Heikkilä, Pekka Nyman, Pasi Heikkilä

Isä jää meitä rakastamaan (3.15), Mika Niskanen, Pekka Nyman, Mika Niskanen

Ivangeli, trad. Etelä-Afrikka, trad./Pekka Nyman, trad. (xhosa)

Jeesus voitti kuoleman vallan (3.30), trad. Namibia, trad./Pekka Simojoki

Jos vain kannamme toisiamme, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Timo-Matti Haapiainen

Jää, Heikki Hackman, Pekka Nyman, Heikki Hackman

Jäähyväislaulu, Pekka Simojoki, Pekka Simojoki/Pekka Nyman, Anna-Mari Kaskinen

Kaikki kansat (3.00), trad. Namibia, Pekka Nyman/Pekka Simojoki, trad./Anna-Mari Kaskinen/engl. Helka Silventoinen

Kaipaus (4.30), trad. Namibia, Sakari Löytty/Pekka Simojoki, Väinö Simojoki

Kaipuu, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Timo-Matti Haapiainen

Kama siku ya Pentekoste, Kasheshi Makena, Kasheshi Makena, Kasheshi Makena (swahili)

Karibuni, Totti Toivonen, Totti Toivonen/Pekka Nyman, Totti Toivonen

Katsokaa!, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Pekka Nyman

Kaukaa lähelle, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Timo-Matti Haapiainen

Ke nna lo dikala, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Pekka Nyman/ Raamattu Joh. 15:4-5 (setswana)

Kohotkoon ilohuuto, Timo-Matti Haapiainen, Pekka Nyman, Jouko Ikola

Kolean ajan laulu (4.45), Heikki Pääatalo, Pekka Nyman/Heikki Pääatalo/Juha Jokela, Topi Lehtipuu

Korkean vuoren veisu, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Jaakko Löytty

Kova maa (4.00), Pekka Simojoki, Pekka Simojoki/Anna-Mari Kaskinen

Kristus voitti kuoleman, trad. Namibia, Pekka Simojoki, Väinö Simojoki

Kuka olisi uskonut?, Pekka Simojoki, Pekka Simojoki/Pekka Nyman, Pekka Simojoki

Kyyneleni iloitkaa, Heikki Hackman, Heikki Hackman/Pekka Nyman, Heikki Hackman/oshindonga Hans Namuhuya

Laulu sovinnosta, Pekka Simojoki, Anna-Mari Kaskinen

Liekki loistakoon (3.45), Pekka Simojoki, Sakari Löytty/Pekka Simojoki, Pekka Simojoki/eng. Markku Pihlaja

Lumi (4.45), Pekka Nyman, Pekka Nyman, Tuula Sunnarborg

Löytyköön Amandla (6.00), Heikki Pääatalo, Pekka Nyman/Heikki Pääatalo, Juha Jokela

Maailman myrskytuulissa, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Jaakko Löytty

Maata näkyvissä, Pekka Simojoki, Pekka Simojoki

Mayenziwe (4.00), trad. Etelä-Afrikka/Pekka Nyman, trad./Pekka Nyman, trad. (zulu)/Ilona Nyman/Pekka Nyman/saks. Annegrit Leppänen

Miksei? (3.30), Pekka Nyman, Pekka Nyman, Pekka Nyman/Laura Timonen

Mirjamin laulu, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Raamattu 2. Moos. 15:21/Jaakko Löytty (suomi ja ranska)

Missä on veljeni, Timo-Matti Haapiainen, Pekka Nyman, Timo-Matti Haapiainen/oshindonga Hans Namuhuya

Mungu ni mkuu, Marita Toivonen/Totti Toivonen, Totti Toivonen/Pekka Nyman, Marita Toivonen/Totti Toivonen/swahili Josephat Rweyemamu

Munyengerero washe - Isä meidän -rukous, trad. Zimbabwe, trad./Pekka Nyman, trad./Raamattu Matt. 6:9-13 (shona)

Muuttolintu, Pekka Simojoki, Pekka Simojoki/Pekka Nyman, Pekka Simojoki

Mwema wa Bwana, Kasheshi Makena, Kasheshi Makena, Kasheshi Makena (swahili)

Niinkuin jakaranda (5.30), Pekka Simojoki, Pekka Nyman/Pekka Simojoki, Pekka Simojoki

Nostakaa päänne (3.30), Pekka Simojoki, Pekka Nyman/Pekka Simojoki, Väinö Simojoki/Pekka Simojoki

Nuun a saax, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Jaakko Löytty (suomi ja serer)

Olet vapaa (3.30), Pekka Simojoki, Pekka Nyman, Anna-Mari Kaskinen

Oshipewa kehe, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Jaak:1:16-17 (oshindonga)

Pala kultaa (5.15), Topi Lehtipuu, Topi Lehtipuu, Juha Jokela

Päällä Afrikan maan (5.00), Pekka Simojoki, Pekka Nyman/Pekka Simojoki, Pekka Simojoki

Routainen maa, Pekka Simojoki, Pekka Simojoki/Pekka Nyman, Pekka Simojoki

Rukoile ja työtä tee, Pekka Simojoki, Pekka Simojoki/Pekka Nyman, Pekka Simojoki

Saa iloita (4.15), Pekka Simojoki, Pekka Nyman, Jaakko Löytty

Sateenkaaren luo (3.15), Tero Huvi, Pekka Nyman, Tero Huvi

Sateen odotus (4.30), Pekka Nyman, Pekka Nyman, Pekka Nyman

Sihamba (4.15), trad. Etelä-Afrikka/Pekka Nyman, Anssi Airas/Markus Holli/Pekka Nyman/Heikki Päätaalo, trad. (zulu)/Pekka Simojoki

Singabahambayo, trad. Etelä-Afrikka, Pekka Simojoki, trad./suom. Pekka Simojoki

Sinun tultasi (4.00), Jarkko Maukonen, Pekka Nyman, Jarkko Maukonen

Siyahamba, trad. Etelä-Afrikka, Pekka Simojoki, trad./suom. Jaakko Löytty

Sua huudan, Harry Anttila

Suurin rakkaus (2.00), Pekka Simojoki, Pekka Nyman/Pekka Simojoki, Pekka Simojoki

Taivas, meri, maa, Pekka Simojoki, Pekka Simojoki/Pekka Nyman, Pekka Simojoki

Tuskaan maailman, Pekka Simojoki, Väinö Simojoki

Tuulen tie, Mirja-Leena Nieminen, Jussi Kivimäki, Mirja-Leena Nieminen

Tänä aamuna, Karri Sunnarborg, Pekka Nyman, Karri Sunnarborg

Tänä päivänä juhlitaan, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Pekka Simojoki

Viekää viesti (3.00), Jarkko Maukonen, Pekka Nyman, Jarkko Maukonen

Yesu mchungaji wetu, Totti Toivonen, Totti Toivonen/Pekka Nyman, Totti Toivonen/swahili Josephat Rweyemamu

”Afrot”

Teos (kesto), säveltäjä, sovittaja, tekstinkirjoittaja

Abaliwe a magama amaghawe, trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (zulu)

Abanamtwana, trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (xhosa)

A re bakeng, Albert Mosime/trad. Botswana, Albert Mosime/trad., Albert Mosime/trad. (setswana)

Asante Mungu wetu, trad. Tansania (ha-melodia), Kasheshi Makena, Felix Mafube/Kasheshi Makena (swahali)

Asizenzenina (4.00), trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (xhosa)

Bawo, Thixo Somandla, trad. Etelä-Afrikka, Mzilikazi Khumalo, trad.

Bwana ni mwenye fadhili, Kasheshi Makena, Kasheshi Makena, Kasheshi Makena (swahili)

Dine sponono (3.30) trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (zulu)

Diwalawala (3.30), trad. Botswana, trad., trad. (setswana)

Dumisani (3.30), trad. Zimbabwe, trad., trad. (ndebele)/Ritva Päätaalo

Egameno (3.00), Eino Ekandjo, Eino Ekandjo, Eino Ekandjo (oshindonga)

Eh, ha ke sheba, trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (sisotho/zulu)

Enyuku eli (2.00), trad. Angola, trad./Pekka Nyman/Mikko Taipale, trad. (nkumbi)

Every time I feel the spirit/Lonki ixesha Ndiv'umoya, negro spiritual/trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (xhosa)

Freedom is coming (3.00), trad. Etelä-Afrikka, trad., trad.

Freedom is coming tomorrow, trad. Etelä-Afrikka, trad., trad.

Ga senna, trad. Botswana, trad., trad. (setswana)

Go tsena godimo, trad. Botswana, trad., trad. (setswana)

Haleluya! Pelo tsa rona (2.45), trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (sesotho)/Pekka Simojoki/saks. Annegrit Leppänen

Halleluja Tang'Omwene (4.00), Lavinia Nakashole, Lavinia Nakashole/Pekka Nyman, Lavinia Nakashole (oshindonga)

Hamba nathi, trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (zulu)

Hayi, hayi, trad. Etelä-Afrikka, trad., trad.

Hoya ho! (2.45), trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (zulu)/Juha Jokela/Pekka Nyman/engl. Markku Pihlaja/saks. Annegrit Leppänen

Igama lakhe uJehova (4.00), trad. Zimbabwe/Pekka Nyman, Pekka Nyman, trad. (zulu)/Ritva Päätaalo

Igwana niilongo tangeni (3.00), Ndapanda Katuta, Ndapanda Katuta, Ndapanda Katuta (oshindonga)

Ikhaya lam, trad. eteläinen Afrikka, trad., trad.

I pharadisi, trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (zulu)

Ishe (3.00), trad. Zimbabwe, trad., trad. (shona)

Jacaranda Re a Ipela, Puso Phetwe, Puso Phetwe, Puso Phetwe (setswana)

Jubalam (3.30), trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (zulu)

Kalunga natu mu tangeni, trad. Namibia, trad., trad. (oshindonga)

Kalung' ohole, Yopashigwana 1810 (oshindonga)

Ke a lo bolelela, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Luuk. 19:40 (setswana ja swahili)

Ke go neile lerato, trad. Botswana, trad., trad. (setswana)

Ke tla itshwarela ka tumelo ya'ka, trad. Botswana, trad., trad. (setswana)

Kgabo, trad., trad., trad. (setswana)

Kgomo Tsa'ntate (2.15), trad. Botswana, trad., trad. (setswana)

Koloi ya Eliya, trad. eteläisestä Afrikasta, trad., trad.

Kubatana, trad. Zimbabwe, trad., trad. (shona)

Mabaesekela, trad. Botswana, trad., trad.

Malizwe (3.30), trad. Etelä-Afrikka, trad., trad.

Masibongeni, Obert F. Shiri, Obert F. Shiri, Obert F. Shiri (zulu)

Mfaniyeni mwenyesi, trad. Tansania, trad., trad. (swahili)

M'kulili wetu, trad. Namibia, trad., trad./suom. Anna-Mari Kaskinen

Munyengetero washe - Isä meidän –rukous (4.00), trad. Zimbabwe, trad., trad./Raamattu Matt. 6:9-13 (shona)

Naba bantu besibiza, trad. Etelä-Afrikka, Gerald Jood/Pekka Nyman, trad.

Ngatipupure zvino, trad. Zimbabwe, trad./Pekka Nyman, trad. (shona)

Ngatitende kuna Mwari (2.45), trad. Zimbabwe, trad., trad. (shona)

Nkosi sikelela iAfrica, Enoch Sontonga (1897), trad., trad. (xhosa)/suom. Jaakko Löytty

Olye (3.45), trad. Angola, trad./Pekka Nyman, trad. (kwanyama)/suom. Katja Kaila

Omuwa longa ndj'ondjila dhoye (3.30), trad. Namibia, trad., trad.
(oshindonga)/Johannes Sippola

O re ratile, trad. Botswana, trad., trad. (setswana)

Re a dumalana, trad. Botswana, trad./Pekka Nyman, trad. (setswana)

Singabahambayo (3.00), trad. Etelä-Afrikka, Pekka Simojoki, trad./Pekka Simojoki

Sithi Jabula (2.15), trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (zulu)

Sivel'e Golgotha (6.00), trad. Etelä-Afrikka, trad./Pekka Nyman, trad.

Tanga na pongo, trad. Namibia, trad., trad.

Thembela kuYehova, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Raamattu Ps. 27:14 (xhosa)/suom.
Pekka Nyman

Thula, trad., trad., trad. (zulu)

Thula sizwe, trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (zulu)

Thuma mina, trad., trad., trad. (zulu)

Wan dee, trad. Sierra Leone, trad., trad.

We are travelling on the right road, trad., trad., trad.

We mama, trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (xhosa)

We shall never die, trad. Etelä-Afrikka, trad., trad.

Ziwele mama, trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (zulu)

Zumpepe (3.30), trad. Etelä-Afrikka, trad., trad. (eteläinen sesotho)

Jouluohjelmisto

Teos (kesto), säveltäjä, sovittaja, tekstinkirjoittaja

Adventtilaulu, Teija Tuukkanen, Pekka Nyman, Timo-Matti Haapiainen

Enkelten laulu (5.00), Pekka Simojoki, Pekka Nyman, Anna-Mari Kaskinen

Fara Betlehemä, Eneas M. M. Hove, Pekka Nyman/Eneas M. M. Hove, Eneas M. M. Hove (shona)/suom. tuntematon

Halki aikojen (6.00), Pekka Simojoki, Pekka Nyman, Anna-Mari Kaskinen

Hyvyyden tie, Severi Laakso, Pekka Simojoki, Severi Laakso

Igazi lemwana, trad. eteläinen Afrikka, Pekka Nyman/Canaan Banana, trad. (zulu)/Raamattu 1. Joh. 1:7

Jeesus-lapsi/Niño Lindo (3.15), trad. Venezuela/V. E. Sojo, Timo Lehtovaara/ Pekka Nyman/Sami Ojasti, trad. (espanja)/Pia Perkiö

Jouluillan puhetta (3.30), Pasi Heikkilä, Pekka Nyman, Pasi Heikkilä

Joululaulu, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Titta Sevanto

Joulun Sanoma (4.00), Pasi Heikkilä, Pekka Nyman, Pasi Heikkilä

Jouluun laskeutuu hiljaisuus, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Pekka Nyman/oshindonga Hans Namuhuya

Jouluyön hymni (3.15), Pekka Simojoki, Pekka Nyman, Anna-Mari Kaskinen

Katuturan joulu, Heikki Hackman, Heikki Hackman/Pekka Nyman, Heikki Hackman/ndonga Hans Namuhuja

Maa on niin kaunis, Saksa 1842, Pekka Nyman, Bernhard Severin Ingemann 1850/suom. 1887/Hilja Haahti 1903

Marian jouluvirsi (3.30), Hepr. Jigdal-sävelmä, Ilona Nyman, Raamattu Luuk. 1:46-66/Heikki Nurminen

Matkalla/La Jornada (3.45), trad. Venezuela/V. E. Sojo, Timo Lehtovaara/Pekka Nyman/Sami Ojasti, trad. (espanja)/Pia Perkiö

Matope na wumbi – Savea ja hiekkaa, Antti Vuori, Antti Vuori, Irja Aro-Heinilä (suomi ja swahili)

Mwokosi Jesu, trad. Tansania, Pekka Nyman, trad. (swahili)

Mä kanssa paimenten (4.00), Ilkka Kuusisto, Pekka Nyman, K.V. Tamminen

Nanti iThemba, Joseph Kiwele, Henry Weman, Nils Joelsson (zulu)/suom. Jenni Jerkku/Pekka Nyman

Niinkuin aamu valkenee/Como el Rocío (3.45), Rafael Izaza, Timo Lehtovaara/ Pekka Nyman/Sami Ojasti, Rafael Izaza (espanja)/ Pia Perkiö

Neljäs tietäjä, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Timo-Matti Haapiainen

On suuri juhla, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Daniel Haapiainen/Timo-Matti Haapiainen

Paimenten yösoitto (4.00), Jari Levy, Outi Mattila, Jari Levy

Pimeydessä syttyy tähti (3.00), Jaakko Löytty, Pekka Nyman, Kaija Löytty

Poika ja joulukuu (5.00), Heikki Päättälä, Pekka Nyman, Juha Jokela

Prologi: Me kuljemme hämärässä (4.00), Pekka Simojoki, Pekka Nyman, Anna-Mari Kaskinen

Sana, Timo-Matti Haapiainen, Pekka Nyman, Timo-Matti Haapiainen/saame Annukka H. Laiti ja Janne Aikio

Sifuni, trad. Tansania (ndali-melodia), Pekka Nyman, Andrew Kyomo (swahili)/suom. Lotta Gammelén ja Timo-Matti Haapiainen

Sizalelewe indodana, trad. Etelä-Afrikka, Mokale Koapeng/Pekka Nyman, trad. (zulu)

Soi taivas, maa, Timo-Matti Haapiainen, Pekka Nyman, Timo-Matti Haapiainen

Sydämeni lennä (3.30), Pekka Simojoki, Pekka Nyman, Anna-Mari Kaskinen

Taivaan ääriin, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Eeva Kuvaja

Teille on syntynyt Vapahtaja!, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Raamattu Luuk. 2:11 (oshindonga, shona)

Toivo taivainen, Severi Laakso, Pekka Nyman, Severi Laakso

Tulkaa katsomaan (3.45), trad. Malawi, Pekka Nyman, trad./Ilona Nyman/Pekka Nyman

Tulkoon joulukuu (5.15), Pekka Simojoki, Pekka Nyman/Pekka Simojoki, Pekka Simojoki

Tähti toisen maailman, Antti Suonio, Antti Suonio/Pekka Nyman, Antti Suonio

Uujelele mbuka uashili, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Pekka Nyman/Raamattu Joh. 1:9,14 (oshindonga)

Valoksi maailmaan, Pekka Nyman, Pekka Nyman, Pekka Nyman/espanja Virpi Mentu ja Pentti Mentu

Yesu kazaliwa, Kasheshi Makena, Kasheshi Makena, Kasheshi Makena (swahili)

LIITE 3

HAASTATTELUKYSYMYKSET

Haastattelukysymykset Pekka Simojelle

- Esittely: Kuka olet? Mitä teet työksesi? Millainen on elämänhistoriasi pääpiirteittäin? Mikä tilanteesi oli Jakarandan alkuaikoina?
- Jakarandan perustaminen: Mistä sait idean musiikkiryhmään? Millaisessa tilanteessa perustit sen? Millaista toivoit musiikkiryhmästä? Mitkä olivat toiminnan aloittamisen suurimmat syyt? Miksi musiikkiryhmälle oli mielestäsi tarve? Ketkä tulivat mukaan? Millainen oli vastaanotto alussa?
- Kirkollinen musiikkikenttä 1980-luvulla: Millainen oli Jakarandan perustamisajan kirkollinen musiikkikenttä näkemyksesi mukaan? Millainen oli käsityksesi mukaan seurakuntaväen näkemys afrikkalaisuudesta ja lähetystyöstä tuohon aikaan?
- Kokemukset alkuvuosilta: Millaista toiminnan käynnistäminen oli? Millaista ohjelmistoa musiikkiryhmällä oli? Millainen musiikkiryhmän suhde oli hengellisyyteen, lähetystyöhön ja Suomen Lähetysseuraan? Millaisia kokemuksia esiintymisistä tuli esiintyjille? Entä yleisölle? Mitä afrikkalaisuus mielestäsi oli (tuohon aikaan)? Miten ilmensitte afrikkalaisuutta/toitte sitä esille? Kuinka tietoista afrikkalaisuuden esittäminen ja afrikkalaiset vaikutteet olivat? Miten musiikkiryhmäläiset suhtautuivat? Miten yleisö suhtautui? Mitä ajattelet afrikkalaisuudesta nyt? Mitä nyt ajattelet Jakarandan afrikkalaisuudesta tuolloin ja nykyään?
- Johtajan vaihtuminen: Miksi päätit jäädä pois? Mitä ajatuksia se herätti itsessäsi? Entä muissa ryhmäläisissä? Miten johtajan vaihtuminen järjestyi? Miten olet Jakarandan jälkeen toiminut hengellisissä piireissä? Miten yhteistyössä afrikkalaisten kanssa? (Onko afrikkalaisuus ollut Jakarandan jälkeen jossakin roolissa myöhemmissä töissäsi?)

Haastattelukysymykset Pekka Nymanille

- Esittely: Kuka olet? Mitä teet työksesi? Millainen on elämänhistoriasi pääpiirteittäin?
- Lyömäsoittajana Jakarandassa: Milloin tulit mukaan musiikkiryhmään? Mitkä olivat vaikutelmasi alussa? Millainen bändi oli tuohon aikaan? Mikä oli roolisi? Millaista oli olla rivijäsenenä? Mitä afrikkalaisuus oli mielestäsi tuohon aikaan? Miten rivijäsenenä koit ryhmän afrikkalaiset vaikutteet musiikillisesti tai esityksellisesti? Miten ilmensitte afrikkalaisuutta/toitte sitä esille? Kuinka tietoista afrikkalaisuuden esittäminen ja afrikkalaiset vaikutteet olivat? Miten yleisö suhtautui? Mitä ajattelet afrikkalaisuudesta nyt? Mitä nyt ajattelet Jakarandan afrikkalaisuudesta eri vaiheissa ja nykyään?
- Johtajan vaihdos: Mitä tapahtui? Miten tulit uudeksi johtajaksi? Mitä ajatuksia se herätti itsessäsi? Entä muussa ryhmässä? Millaista on olla johtajana tässä musiikkiryhmässä?
- Tyyli ja sisältö: Muuttuiko johtajavaihdoksen jälkeen jokin arviosi mukaan?

Millaista ohjelmistoa sinun aikanasi on esitetty? Miten ohjelmisto on valittu? Millainen musiikkiryhmän suhde on ollut hengellisyyteen, lähetystyöhän ja Suomen Lähetysseuraan? Millaisia erilaisia ”kausia” ohjelmistossa ja/tai hengellisyydessä voisi nähdä? Millaisia erilaisia ”kausia” koko toiminnassa voisi nähdä? Millaisia muutoksia afrikkalaisuuden esittämisessä on ollut? Millaisia muutoksia yleisössä tai yleisön vastaanotossa eri aikoina?

- Kirkollinen musiikkikentän muutos 1990-luvun alusta 2010 -luvulle: Millainen on ollut kyseessä olevan ajan kirkollinen musiikkikenttä näkemyksesi mukaan? Millaisia suuren linjan muutoksia on tapahtunut mielestäsi? Miten käsityksesi mukaan seurakuntaväen tai yleisön näkemys afrikkalaisuudesta ja lähetystyöstä on muuttunut?
- Miten olet nähnyt afrikkalaisuuden roolin Jakarandassa? Mistä vaikutteet ovat tulleet? Miten Jakarandan ”afrikkalaisuus” on muuttunut vuosien myötä mielestäsi? Miten tietoista muutos tai uudet vaikutteet ovat olleet? Miten ryhmäläiset ovat suhtautuneet ”afrikkalaisuuden” esittämiseen tai esittämisen muutoksiin? Millaista palautetta yleisöltä on tullut sinun tietoon? Mikä on ollut Afrikan-matkojen merkitys ja vaikutus (esityksellisesti, sosiaalisesti tai ohjelmiston suhteen)?
- Tulevaisuus: Millaisena näet Jakarandan tulevaisuuden? Mihin suuntaan ohjelmisto tai afrikkalaisuus ovat nyt menossa? Millainen näkemyksesi mukaan on kirkollinen musiikkikenttä tulevaisuudessa?

Haastattelukysymykset musiikkiryhmän jäsenille

- Esittely: Kuka olet? Milloin ja miten tuli mukaan musiikkiryhmän toimintaan? Millainen oli musiikillinen taustasi ennen Jakarandaa? Mikä houkutteli sinut Jakarandaan?
- Esiintyminen: Millainen Jakarandan ohjelmisto oli omana aikanasi? Mitä ajattelit ohjelmistosta? Millaiset esteettiset tavoitteet musiikkiryhmällä olivat omana aikanasi? Millaista oli laulaa/soittaa tässä musiikkiryhmässä?
- Millainen oli tuohon aikaan käsityksesi afrikkalaisuudesta? Miten afrikkalaisuus silloin tuli esiin ryhmän toiminnassa? Mistä vaikutteet tulivat käsityksesi mukaan? Miten niitä sanoitettiin tai harjoiteltiin? Miltä musiikkiryhmän afrikkalaisuus tuntui, mitä itse siitä ajattelit?
- Miltä esiintyminen tuntui? Mitä muuta/erilaista olisit toivonut? Millaista yleisöpalautetta kuult? Mitä muita huomioita musiikkiryhmään liittyen mahdollisesti teit?
- Jälkikäteen: Mitä ajattelet nyt ajastasi Jakarandassa? Mitä ajattelet nyt musiikkiryhmän afrikkalaisuudesta? Miten nykyään näet afrikkalaisuuden? Mitä huomioita tai muuta sanottavaa sinulla on?

Haastattelykysymykset David Titukselle

- Esittely: Kuka olet? Milloin ja miten tulit mukaan musiikkiryhmän toimintaan? Millainen oli musiikillinen taustasi ennen Jakarandaa? Mikä houkutteli sinut

Jakarandaan?

- Oma kokemus afrikkalaisesta kuorotoiminnasta: Miten olet aikaisemmin harrastanut musiikkia/laulamista? Millaisissa kuoroissa olet ollut mukana? Miten kokemuksesi mukaan afrikkalaiset kuorot esiintyvät ja laulavat (Botswanassa ja Tansaniassa)? Mikä on mielestäsi tärkeää afrikkalaisissa kuoroissa (musiikillisesti, esityksellisesti, sosiaalisesti, teologisesti, yhteisöllisesti)?
- Kokemukset ja käsitykset Jakarandasta ennen jäseneksi tuloa: Milloin tutustuit Jakarandaan? Mitä tiesit musiikkiryhmästä etukäteen? Miltä kuoron esiintyminen kuulosti/näytti mielestäsi? Miten Jakaranda esitti afrikkalaisuutta mielestäsi?
- Esiintyminen: Millainen Jakarandan ohjelmisto on omana aikanasi? Mitä ajattelet ohjelmistosta? Millaiset esteettiset tavoitteet musiikkiryhmällä ovat omana aikanasi? Millaista on laulaa/soittaa tässä musiikkiryhmässä?
- Mitä ajattelet Jakarandan afrikkalaisuudesta? Miten afrikkalaisuus tulee esiin tai pyritään tuomaan esiin ryhmän toiminnassa? Mistä vaikutteet tulevat käsityksesi mukaan? Miten niitä sanoitetaan tai harjoitellaan? Miltä musiikkiryhmän afrikkalaisuus tuntuu, mitä itse siitä ajattelet?
- Miltä esiintyminen Jakarandan kanssa tuntuu? Mitä muuta/erilaista toivoisit? Millaista yleisöpalautetta olet kuullut? Mitä muita huomioita musiikkiryhmään liittyen mahdollisesti olet tehnyt? Mitä huomioita tai muuta sanottavaa sinulla on?

Haastattelukysymykset Minna Määtälle

- Esittely: Kuka olet? Millainen on tanssillinen tai musiikillinen taustasi?
- Miten ja missä olet opiskellut tanssia? Miten tanssia opiskellaan?
- Millaista on opiskelemasi tanssi? Mikä siinä on keskeistä/leimallista/tärkeää? Miten sitä tanssitaan? Millaisissa tilanteissa sitä tanssitaan? Millainen on opiskelemasi tanssikulttuuri? Millainen on alueen musiikkikulttuuri?
- Millaista on opettaa suomalaisia tanssimaan afrikkalaista tanssia? Mitä haasteita tai mikä on helppoa? Miten länsimaalaiset ihmiset yleensä tanssivat afrikkalaisia tansseja?
- Miten ja milloin afrikkalainen tanssi on käsityksesi mukaan tullut Suomeen? Millaisia kausia harrastamisessa on ollut? Mikä on afrikkalaisen tanssin nykytila Suomessa?
- Kuvailisitko muiden Sub-Saharan alueiden/heimojen/kulttuuripiirien tanssiperinteitä? Minkä verran tiedät niistä/olet opiskellut niitä? (Vrt. Jakarandalla alunperin laulut ja niihin mahdollisesti kuuluvat liikkeet eteläisestä Afrikasta.)
- Miten olet tutustunut Jakarandaan? Mitä olet opettanut Jakarandalle? Mitä tiedät/olet nähnyt Jakarandan esiintymisestä ja liikkumisesta esiintymisissä? Mitä olet ajatellut siitä/miltä se on mielestäsi vaikuttanut?
- Mitä muuta haluat sanoa, mikä jäi kysymättä/kertomatta?

LIITE 4

SAATEKIRJE JA KYSYMYSLOMAKE KONSERTTIYLEISÖLLE

Hyvä konserttivieras!

Olen yksi Jakarandan laulajista ja opiskelen musiikkitiedettä Helsingin yliopistossa. Osana opintojeni musiikkianalyysiseminaaria tutkin kuuntelijoiden kokemuksia musiikista. Pyydän sinua osallistumaan tämän tutkielman tekemiseen ja vastaamaan muutamaan kysymykseen, jotka ovat tämän paperin kääntöpuolella. Aikaa vastaamiseen mennee vain pari minuuttia. Näitä lomakkeita jaetaan yhteensä vain 20 kpl, joten toivon, että palautat lomakkeen konsertin päätyttyä tai väliajalla eteisessä olevaan laatikkoon.

Pyydän Sinua kuuntelemaan konsertin ensimmäisen kappaleen *Ujelele mbuka uashili* ja vastaamaan kysymyksiin vain tämän kappaleen perusteella. Musiikkiryhmä tulee sisään kirkkoon tätä kappaletta laulaen, joten musiikin kuuluvuus voi olla alussa epätasainen.

Voit vastata kysymyksiin kuuntelun jälkeen täysin omien mielikuviesi ja vaikutelmiesi perusteella, mitään ennakkotietoja kappaleesta et tarvitse. Toivon, että vastaat kysymyksiin heti kappaleen päätyttyä, niin mielikuva kappaleesta on vielä tuoreena muistissa ja voit tämän jälkeen keskittyä rauhassa konsertin muuhun ohjelmaan. Voit palauttaa lomakkeen nimettömänä.

Suuret kiitokset avustasi! Tunnelmallista konserttia ja riemullista Joulua!

Ystävällisin terveisin,

Marita Toivonen

marita.toivonen@helsinki.fi

Kysymykset koskevat konsertin ensimmäistä kappaletta *Uujelele mbuka uashili*.

Kysymys 1.

Mistä maasta arvelet kappaleen olevan peräisin?

Kysymys 2.

Millä sanoilla kuvailisit kappaletta? Ympyröi sopivat sanat:

<i>Reipas</i>	<i>Yksinkertainen</i>	<i>Kaunis</i>	<i>Kansanomainen</i>
<i>Kummallinen</i>	<i>Koskettava</i>	<i>Taidokas</i>	<i>Iloinen</i>
<i>Miellyttävä</i>	<i>Vieras</i>	<i>Eksoottinen</i>	
<i>Laiska</i>	<i>Ärsyttävä</i>	<i>Energinen</i>	<i>Vaikea</i>
muunlainen, millainen? _____			

Kysymys 3.

Jäikö jokin kappaleen kohta erityisesti mieleesi? Jos jäi, niin kuvaile omin sanoin sitä:

Kysymys 4.

Luitko käsiohjelmasta kappaleen tietoja? *Kyllä En*

LIITE 5

NUOTTI KAPPALEESTA 'UUJELELE MBUKA UASHILI'

UUJELELE MBUKA UASHILI

NUMA 11-07
3H. 1:9 JA 14

TODELLINEN VALO, JOKA VALAISEE TOKAISEN IHMISEN, OLI TULOSSA MAAILMAAN (1:9)
... HÄN OLI TÄYNNÄ ARMOA JA TOTUUTTA. (1:14)

UU - JE - LE - LE MBU - KA U - A - GHI - LI. U - A - GHI -

U - JE - LE - LE MBU - KA U - A - GHI -

LI. UU - - - JE - LE - LE

LI. U - A - GHI - LI. LI.

O - TAU - SA MUO - TU - NI.

O - TAU SA MUO - TU - NI.

U MI - NI - KI - LE O - MON - TU KE - HE. O.

O - JE MO - KU - A

LIITE 6

JAKARANDAN VUODEN 2001 AFRIKAN-MATKAN MATKAOHJELMA

Jakarandan kiertue 2001 Botswana, Namibia ja Angola / 25.6.2001

(Ajat paikallista aikaa)

Pe 20.7. Saapuminen Gaboroneen klo 14.05, majoittuminen Woodpeckerin kurssikeskukseen.

La 21.7. Workshop paikallisten kuorojen kanssa klo 9.00–15.00 Woodpeckerissä.
Konsertti Ramotswassa klo 19.00, myös paikallisia kuoroja.

Sun 22.7. Sunnuntaijumalanpalvelus Gaboronessa, 2–3 laulua.
Iltapäivällä braai (paikallinen barbecue) suomalaisten ja ELCB:n musiikkikomitean jäsenten kanssa Woodpeckerissä.

Ma 23.7. Vapaa. Mahdollisuus käydä Mokolodi Nature Parkissa.

Ti 24.7. Ajopäivä pohjoiseen Mauniin, noin 1000 km. Lounaspysähdys Francistownissa.
Pieni lounaskonsertti klo 12.00.

Ke 25.7. Vierailu Thuson kuntoutuskeskukseen.
Konsertti Maunissa klo 1700, myös paikallinen kuoro.

To 26.7. Ajopäivä Namibian puolelle, noin 400 km.
Saapuminen Runduun ja majoittuminen Egongoro Youth CENTREen.
Konsertti Rundun ELCIN kirkossa klo 18.30, paikallinen kuoro, Panduleni.

Pe 27.7. Saapuminen Ambomaalle Oniipaen, matka noin 500 km.
Majoittuminen Oniipassa ELCINin vierastaloon (Guest House) sekä ELCINin kuntoutuskeskukseen (Rehab Centre).

La 28.7. **Konsertti Ongwedivassa ELCIN Centressä klo 15.00**, myös paikallinen kuoro

Su 29.7. Osallistuminen jumalanpalvelukseen Oniipassa klo 10.00.
Konsertti klo 15.30 Oniipan kirkossa (ELCINin vierastalon vieressä), myös paikallinen kuoro, Tupanduleni.

Ma 30.7. Vapaa. Mahdollisuus vierailla Olukondan museossa (Martti Rautasen jalanjäljillä...)

Ti 31.7. Auki

Ke 1.8. **Konsertti** ELCIN Mission & Evangelisation Projectin kanssa + Mr Kalevi Lehtinen Olunon torilla lähellä Ondangwaa klo 12.00 alkaen.

To 2.8. Workshop ja illanvietto paikallisten kuorojen kanssa Oniipan kirkolla klo 16.00 alkaen.

Vaihtoehto A, Angolan puolelle mahdollisesti meneville:

Pe 3.8. Ajo Angolan puolelle Ondjivaan, noin XXX km

Konsertti Ondjiva IELA Churchissä klo 13.00. Ajo Shangalalaan, noin XXX km

La 4.8. Workshop IELA Music Coursen kanssa. **Konsertti**, myös paikallisia kuoroja.

Su 5.8. Sunnuntaijumalanpalvelus Shangalalan kirkossa.

Ma 6.8. Paluu Namibiaan, Oniipaan. Majoittuminen samoihin paikkoihin.

Vaihtoehto B, jos Angolan puolelle ei voida mennä:

Pe 3.8. **Konsertti Oshigambo High Schoolissa klo 17.00.**

La 4.8. Auki (Okahao?)

Su 5.8. Auki

Ma 6.8. Vapaa

Ti 7.8. Aikaisin kohti Etosha National Parkia. Elämää suurempaa bongailua. Illalla majoittuminen 18 km Etoshasta Eldorado Wildlife and Tented Campiin, luxusteltat sänkyineen.

Ke 8.8. Aamupäivä vielä bongailua Etoshassa. Sen jälkeen kohti Swakopmundia, noin 600 km. Perillä majoittuminen SLS:n vierastaloon (FELM Holiday Resort) (21 hlöä). Loput kahteen erikseen vuokrattuun bungalowiin.

To 9.8. Konsertti Swakopmundissa, ELCIN Church klo 18.00?

Pe 10.8. Ajo Swakopmundista Windhoekiin, noin XXX km. Workshop ELCINin kuorojen kanssa. Majoittuminen ELCINin ja ELCRN:n vierastaloihin.

La 11.8. Workshop. **Konsertti klo 18.00 Katuturan Emmanuel Churchissä**, myös paikallisia kuoroja.

Su 12.8. Sunnuntaijumalanpalvelus Katuturan Emmanuel Churchissä klo 9.00.

Sunnuntaijumalanpalvelus Windhoekin keskustassa klo 15.00.

Ma 13.8. Vapaa

Ti 14.8. Virallinen osuus päättyy, pääjoukko palaa Suomeen.

Lento Windhoekista Johannesburgiin klo 7.00, perillä 10.30, jatkoyhteydet

Kapkaupunkiin klo 11.00, perillä 13.10

Lontooseen klo 20.15, perillä ke 15.8. klo 6.25, jatko Hkiin klo 7.30, perillä 12.25.

Pe 24.8. Loppuporukan paluu Kapkaupungista Lontooseen klo 19.35, perillä la 25.8 klo 6.25, jatko Hkiin klo 7.30, perillä 12.25.

Tärkeitä osoitteita ja puhelinnumeroita:

ELCB, P.O.B 1976, Gaborone, BOTSWANA

Woodpecker, toimisto +267-561 807

Maria Stirling

Eero Haltia, Maun P O Box 97, Maun, Botswana

ELCIN, Namibia

Sakari Löytty P.O.B 25189 Windhoek, NAMIBIA

ELCIN Head Office, Oniipa, Private Bag 2018, Ondangwa, puh. 065-240 241

Rundu Parish, rev.Johannes Sindano, dean

Oniipa Parish, rev.Halolye Nashihanga, dean

ELCIN Guest House, Oniipa, 065-248 189

Ongwediva ELCIN Centre, rev Heita

ELCIN Guest House, Whk, 061- 234 888

ELCRN Guest House Whk 061-224 531

FELM Holiday Resort, Swakopmund, 064-461 059